Friederike Wienhöfer

UNTERSUCHUNGEN ZUR SEMIOTISCHEN ÄSTHETIK DES COMIC STRIP

unter der besonderen Berücksichtigung von
Onomatopoese und Typographie

-Zur Grundlage einer Comic-Didaktik-

Dortmund

1979

1980

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41538105_0025

UNTERSUCHUNGEN ZUR SEMIOTISCHEN ÄSTHETIK DES COMIC STRIP

unter der besonderen Berücksichtigung von
Onomatopoese und Typographie
- Zur Grundlage einer Comic-Didaktik -

Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines Doktors
der Erziehungswissenschaft
der
Pädagogischen Hochschule Ruhr
Dortmund

vorgelegt von
Friederike Wienhöfer
aus Berlin
1979

Drucklegung Dezember 1979

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Gutachter:

1. Professor Dr. Hans Brög, Duisburg

2. Professor Dr. Konrad Pfaff, Dortmund

3. Professor Dr. Hermann Hinkel, Dortmund

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juli 1979

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Einleitung

Zur Forschungslage 1

1. Die Entwicklung der Bildergeschichte als kulturelle Leistung 3

2. Tradierte Vorurteile 12

Exposition

I. Systematischer Aspekt 22

1. Der Comic als Massenmedium 22

2. Der Comic als ästhetisches Objekt 31

3. Übergreifende Aspekte:

3.1. Probleme der ästhetischen Wahrnehmung 40

3.2. Aspekte eines soziodynamischen Kulturzyklus 44

3.3. Der Regelkreis der kreativen und kritischen Selektion 48

II. Formaler Aspekt 52

1. Der Comic als Randlinien-Medium 53

2. Bildzeichen: ikonisch-visuelle präsentative Zeichen 59

3. Sprachzeichen: symbolisch-visuelle diskursive Zeichen 67

Seite

4. Der Comic als Wort-Bild-Interferenz 76

4.1. Formen der Bild-Text-Bezugnahme im Rechteck (Mikrobereich) 80

4.1.1. Die Blase an sich und die Funktion ihrer Position 87

4.1.2. Metalinguistische Funktionen der Blase 89

4.2. Formen der Bild-Text-Bezugnahme im Makrobereich 92

4.3. Zur Dramaturgie des Szenariums 102

Zusammenfassung 117

5. Aspekte einer visuell-verbalen Rhetorik 118

Durchführung

III. Onomatopoese und Typographie 134

Vorbemerkung 134

1. Empfindungswörter und/oder Klangassoziationen ? 137

2. Allgemeine sprachwissenschaftliche Erkenntnisse zur Expressivität 143

2.1. Der Repertoirecharakter der Sprache 143

2.2. Gefühl und Expression in der Sprache 147

2.3. Phonästhetische Merkmale 158

2.3.1. Ideophone 158

2.3.2. Phonästheme 160

2.4. Expressivität und das Problem sprachlicher Universalien 166

3. Allgemeine sprachpsychologische Erkenntnisse 168

3.1. Motiviertheit versus Willkürlichkeit 168

3.2. Expressiver Lautsymbolismus 170

3.3. Synästhesien und Wertmetaphern 179

Seite

4. Phoneme als Trägermaterial artikulatorischer und emotionaler Qualitäten 185

4.1. Die Transformationsproblematik 186

4.2. Die Vokalqualitäten 194

4.3. Die Konsonantenqualitäten 201

5. Onomatopoese 213

5.1. Die Struktureigenschaften: morphematische Untersuchung 231

5.1.1. Wortbildungsformen 232
5.1.2. Wortveränderungsformen 243
5.1.3. Wortverbindungsformen 245

5.2. Die Lautqualitäten: phonematische Untersuchung 255

5.2.1. Qualitätsmerkmale 257
5.2.2. Quantitätsmerkmale 262
5.2.3. Intensitätsmerkmale 265

5.3. Rhetorik und Onomatopoese 269

5.4. Zur Referenzsemantik der Onomatopöie 274

5.5. Die Situationsgebundenheit der Onomatopöie 281

6. Zeichentheoretische Überlegungen 283

6.1. Onomatopöien als degenerierte Ikone und Modelle der Objektrelata 284

6.2. Onomatopöien als Superikone 293

6.3. Onomatopöien als Mikro-Designobjekte 307

7. Typographie und Onomatopöie 310

7.1. Typographische Untersuchung 316

7.1.1. Der assoziative Aspekt der Gestalt 318
7.1.1.1. Die Schriftart 318
7.1.1.2. Das Proportionsverhältnis 322
7.1.1.3. Das Duktusverhältnis 324
7.1.2. Der typographische Bezug zur Fläche 326
7.1.2.1. Die Umrißmodulation 327
7.1.2.2. Das Laufbild 330
7.1.2.3. Die Leserichtung 332
7.1.3. Der typographische Bezug zur Umgebungssituation 336
7.1.3.1. Schrift als Struktur 336
7.1.3.2. Die Farbigkeit 338
7.1.3.3. Typographische Zusätze 340

Seite

7.2. Zeichentheoretische Ergänzungen 343

7.3. Die typographischen Merkmale im Morphologischen Kasten 347

7.4. Rhetorik und Typographie 352

7.5. Die Wort-Bild-Interferenz der Onomatopöie 356

8. Ein Übersetzungsvergleich 358

8.1. Übersetzungstheoretische Überlegungen 360

8.2. Die Anti-Übersetzung des Ehapa Verlags 365

Literaturverzeichnis 373

Glossar 400

Anhang 1 - 51

EINLEITUNG

Comics stehen den meisten Schülern als Rezeptionsstoff näher als Texte und Bilder, die ästhetisch höher bewertet werden. Die eigenartige Faszination, die von diesem Medium ausgeht, scheint in einer inhärenten Dynamik zu liegen, die sich durch die vielfältigen visuell-verbalen Interferenzen konstituiert. Zahlreiche Untersuchungen - auch im pädagogischen Raum - nahmen eine nach Bild- und Textteil getrennte Behandlung vor. In der Schule waren es vor allem die Fächer Deutsch und Kunst, die unter jeweils fachimmanenten Prioritäten am Gegenstand Comic interessiert waren. Sie versuchten - häufig geleitet von emanzipatorischem Erkenntnisinteresse - bild-, bzw. textanalysierende und produzierende Verfahren zu vermitteln.

Es stellte sich heraus, daß die separaten Teilergebnisse so nicht richtig aufeinander bezogen werden konnten, daß die beiden Schulfächer eigentlich nur unter fachübergreifenden Gesichtspunkten den komplizierten Gefüge- und Kovariationsproblematiken gerecht werden konnten, ja, daß man bisher kaum zur Systematisierung von Analysekategorien vorgedrungen war, geschweige denn zu einer folgerichtigen Anwendung auf Comics. Dieses Forschungsdefizit habe ich in eigenen Unterrichtsversuchen erfahren, und von daher versteht sich diese Arbeit als intensive Form einer Sachanalyse die sich am Forschungsstand und den Methoden der Einzel- und Sozialwissenschaften orientiert, allerdings ohne daraus schon unterrichtsmethodische Konsequenzen zu ziehen.

Wenn die medientypischen Bild-Text-Verflechtungen zum Forschungsgegenstand werden, dann ist damit die Frage nach den invarianten Zeichenstrukturen gestellt, die den Comics allgemein zugrunde liegen. Von daher ist es naheliegend, in der allgemeinen Semiotik ein geeignetes wissenschaftliches Analyseinstrumentarium zu sehen. Weitere Bezugswissenschaften wurden die Linguistik und Ästhetik, neben speziellen Soziologien und Psychologien, wie der

Wahrnehmungs- und Gestaltpsychologie, der Lern- und Sprachpsychologie und der Psycho- und Soziolinguistik, die zur Basis des theoretischen Instrumentariums der Semiotik in der von Charles Sanders Peirce grundgelegten und von Bense/Walther erweiterten und ausgearbeiteten Form hinzugezogen wurden.

Sehr konkret stellte sich das Problem der Eingrenzung, da der Comic eine Fülle von Formen und Graden der Korrelation zwischen dem diskursiven und dem präsentativen Zeichensystem aufweist, nicht nur im Einzelbild, sondern auch in der Seiten-, Episoden- und Seriengestaltung.
Um das Vorhaben überschaubar zu halten, wurden zunächst exemplarisch an einer comicspezifischen Zeichenkonfiguration die Kovariationsproblematiken einer Bild-Text-Kombination untersucht. Die Entscheidung fiel auf die Onomatopöie und ihre typische comicale typographemische Realisierung, da hier Bild und Wort eine sehr enge Verflechtung eingehen.
Eine solche Bearbeitung barg jedoch wiederum die Gefahr in sich, daß die Untersuchungsergebnisse isoliert für sich stehen könnten, ohne daß es gelänge, ihren Stellenwert im Hinblick auf einen Gesamtzusammenhang diskutieren zu können, ja erst ein vorzustellender Rahmenzusammenhang eine Einordnung und Gewichtung der ermittelten Fakten ermöglichen würde. Diese Überlegungen führten dazu, den explizierten theoretischen Rahmenzusammenhang als Exposition dem eigentlichen Durchführungsteil voranzustellen, der die semiotisch ästhetischen Kovariationsproblematiken der phonologisch-expressiven Sprachschöpfungen im typographischen Gestaltungszusammenhang untersucht.
Die Explikation des Bezugsrahmens in Form einer Exposition erfolgt in zwei Schritten mit jeweils gerafften Ausführungen. Der erste nennt die relevanten systemgebundenen Aspekte. Er kennzeichnet den Comic als Massenmedium in seinen typischen Ausprägungen und definiert ihn mit semiotisch ästhetischen Kategorien als ästhetisches Objekt. Er beschreibt seinen Stellenwert

im Bezugssystem eines soziodynamischen Kulturzyklus und in pädagogischen Vermittlungsprozessen. In einem zweiten Schritt entwickelt die Exposition das Strukturgitter eines Untersuchungsdesigns. Dieser Strukturierungsversuch zeigt eine methodische Möglichkeit, die vielen sich überlagernden und interferierenden Zeichenkomplexionen so von einander abzuheben, daß sie Einzeluntersuchungen zugänglich und die Verbindungsstellen zu ihrer Einordnung deutlich werden.

Er versucht weiter, durch die semiotische Dimensionierung Analysekategorien zu gewinnen, die in die Darstellung eines modifizierten Ansatzes einer visuell-verbalen Rhetorik einfließen, die auf der Basis der theoretischen Überlegungen von Bonsiepe (1965) und Plett (1977) entwickelt wurden.

Im Durchführungsteil wird ein Sample von ca. 1.200 Onomatopöien untersucht, wovon 750 aus deutschen Comics zusammengestellt, der Rest franco-belgischen und anglo-amerikanischen Strips entnommen wurde. Zieht man den Übersetzungsvergleich (Kap. III.8.) hinzu, sind es noch weit mehr. Die phonologische Ebene wurde mit Hilfe gestalttheoretischer Ansätze und der Hypothese des expressiven Lautcharakters (Ertel, 1969) untersucht. Es konnte bestätigt werden, daß schon phonetische Qualitäten wesentlicher Bestandteil von Bedeutung sind.

Die zeichentheoretischen Überlegungen sind das Bindeglied zwischen linguistischer und typographischer Analyse. Sie bringen eine zusammenfassende Erörterung und Klassifizierung sowohl der linguistischen als auch der typographischen Seite vornehmlich im Mittel- und Objektbezug, bestimmen die Onomatopöien als Superikon und Mikrodesignobjekt. Der Designaspekt wird auf der Basis der erst in den Anfängen liegenden systematischen Untersuchungen zur Typographie (Nerdinger 1960, Gerstner 1960, Berger 1975) entwickelt und aus semiotischer Sicht diskutiert. Somit diente die Kenntnis der Theorie der Beschreibung grundsätzlicher onomatopoetischer Bild-Text-Korrelationen im Comic

Strip und gleichzeitig ihrer empirischen Verifikation. Es gelang, auf Phänomene aufmerksam zu machen, die bislang noch nicht in den Problemkreis der Comic-Forschung getreten sind.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit, und um den Leser nicht über Gebühr zu strapazieren, wurde auf Anmerkungen verzichtet. Die einzeilig geschriebenen Textstellen sind als ergänzende Darstellungen aufzufassen, geben zusätzliche Informationen oder einen erweiternden Exkurs. In der Regel kann man sie überlesen, ohne den durchgehenden Faden zu verlieren. Auf größtmögliche Anschaulichkeit wurde Wert gelegt. Immer, wenn es möglich und nötig erschien, wurde durch Abbildungen, Diagramme und tabellarische Darstellungen versucht, den visuellen Demonstrationswert der Arbeit zu erhöhen. Nicht näher ausgewiesene Schaubilder sind von der Autorin entwickelt worden.

Zum Abschluß sei noch ein persönliches Wort erlaubt.
Es ist eine Binsenwahrheit, daß die meisten Schüler - und hier ist keine Altersstufe ausgenommen - personenbezogen lernen, d.h. daß sie in ihren Lernprozessen sehr stark von der vermittelnden Lehrerpersönlichkeit abhängig sind. Auch mir ist es immer so gegangen. In der Regel erfahren Pädagogen aber sehr selten, an welchen Punkten und in welchen Zusammenhängen sie Impulse gegeben haben, die weiterreichende Aktivitäten auslösten, bzw. tiefere Eindrücke hinterließen und Lernprozesse initiierten. Es ist an dieser Stelle möglich, meinen Lehrern solch ein, zugestandenermaßen eingeschränktes Feedback zukommen zu lassen.

Mit Beginn der Schulreform und der Umstrukturierung der Lehrerausbildung in der zweiten Phase durch die Bezirksseminare in NRW, 1968, übernahm Professor Wilhelm Ebert, Wuppertal, mit seinen damaligen Mitarbeitern, Dr. Brög, Köln, Dr. Mahlberg, Neuß und Hermann Sturm, Essen, sowohl die Entwicklung eines Fachcurriculums Kunst/Design als auch die Fortbildung der Fachleiter durch das Landesinstitut für Schulpädagogische Bildung.

Als einer der Teilnehmer und Schüler darf ich sagen, daß dies zu sehr fruchtbaren Auseinandersetzungen geführt hat, trafen doch hier theoretische Modellvorstellungen auf lernbereite praxisorientierte Pädagogen. Beide Seiten verarbeiteten die positiven Anregungen. Dem Engagement dieser Lehrer für das Fach und seine didaktische Entwicklung fühle ich mich zutiefst verpflichtet. Sie haben insgesamt weitreichende Impulse zur Vertiefung der fachlichen Kompetenz gegeben, und wir bedauern es außerordentlich, daß durch ministerielle Kurzsichtigkeit schon seit Jahren diese Fortbildungsmöglichkeit nicht mehr besteht.

Auch während der drei Jahre, in der ich diese Dissertation neben meinem Lehrberuf schrieb, standen mir meine Lehrer Herr Professor Brög, Köln, und Herr Professor Pfaff, Dortmund, stets geduldig und hilfreich zur Seite. Ihre Anregungen, vor allem zur Beschränkung des Umfangs der Arbeit und zur Differenzierung in den Einzelaspekten habe ich dankbar aufgegriffen, auch wenn es mir nicht immer möglich war, sie sofort umzusetzen, da erst ein längerer Lernprozeß mir die Wichtigkeit ihrer Anregungen deutlich machte.
Nicht zuletzt danke ich Frau Nadolny für die sorgfältige Ausfertigung dieser Arbeit.

"... niemand vermag zu sagen, was an Bedeutendem in der Geschichte der Kunst vernichtet ward, oder so tief vergessen, daß es nicht wiederzufinden ist, oder so verketzert, daß es nicht einmal zum Appell kommen kann: selten duldet die Gewalt der historischen Realität auch nur geistige Revision".
(Adorno, Ästhetische Theorie, 290)

Zur Forschungslage

Unterschiedliche Bildungstraditionen von Autoren können unterschiedliche Bewertungen einer zu untersuchenden Sache bedingen. So ist es für Amerikaner selbstverständlich, Comics als amerikanische Erfindung des 20. Jahrhunderts herauszustellen, während sich die Franzosen und Belgier in einer ungebrochenen Tradition der europäischen Bildergeschichte sehen.
Die Amerikaner waren die ersten, die zusammenfassende Monographien über das Medium veröffentlichten und dabei auf umfangreiche Sammlungen zurückgreifen konnten (vgl. etwa Waugh, 1974; Becker, 1959; Abel/White, 1963; Feiffer, 1965). Die amerikanischen Forschungsleistungen wurden wiederum von Reitberger/Fuchs, 1973, umfassend aufgearbeitet und übten in der Bundesrepublik entscheidenden Einfluß aus, so daß auch hier der Comic häufig als amerikanisches Produkt angesehen wird, während Metken, 1970, die Position der Franzosen vertritt.
Man kann sicherlich mit Recht behaupten, der Comic Strip sei ca. 80 Jahre alt, wenn man das Augenmerk auf die Herausbildung eines neuen Massenmediums und die neue Art der Distributionsform, eben den Zeitungsstrip lenkt und dies zum alleinigen Bewertungsmaßstab macht. Diese Aussage stimmt aber nicht mehr, wenn man die Entwicklung des medialen Zeichenrepertoires und hier das Charakteristikum des dramatisierten

Geschichtenerzählens hinzuzieht, womit man gleichzeitig einem Definitionsproblem gegenübersteht. Es ist schwer, die vielfältigen Facetten des Mediums zu fassen. Comic-Definitionen beziehen sich in der Mehrzahl auf die formalen medialen Kennzeichen, eben den syntaktischen Bereich.
Coulton Waugh (1947, 14) hat sie in der ersten Monographie über das Medium so gefaßt:

> "...comics usually have (1) a continuing character who becomes the reader's dear friend;
> ...(2) a sequence of pictures, which may be funny or thrilling, complete in themselves or part of a longer story; (3) speech in the drawing, usually in blocks of lettering surrounded by 'balloon' lines."

Über mehrere Stationen von Nachfolgern gelangt diese Kennzeichnung der äußeren Züge von Amerika über Frankreich nach Deutschland, wo sie beim Berliner Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte von Zimmermann (1970, 11) so weitergegeben wird:

> "Comics lassen sich durch vier Merkmale definieren: Integration von Wort und Bild, wobei das Bild dominiert; Erzählen einer Geschichte, einer story, in mehreren Bildern; periodisches Erscheinen; feststehende Figuren."

Spätestens bei dieser Aussage fällt auf, daß man sich durch die beschreibende Definition nachfolgenden Innovationen, Repertoireveränderungen oder -erweiterungen verschließt und gleichzeitig keinen Einblick in die eigentlichen Wesenseigenschaften, die innere Dynamik des Mediums Comic Strip vermittelt. Somit tritt die Verwirrung über den semantischen Bereich offen zutage.

Bis heute ist es nicht gelungen, eine Theorie der Bildergeschichte zu begründen und diese sinnvoll in eine analytische Theorie aller Bild-Wort-Medien oder einer visuell-verbalen Rhetorik als Gesamtrahmen einzubetten. Als ein Versuch in dieser Richtung unter publizistischen Gesichtspunkten versteht

sich die Arbeit von W. Schulz (1974) und unter semiotischen Gesichtspunkten die Arbeit von Guy Bonsiepe (1965).

Die Definition von Zimmermann wird heute nicht mehr anerkannt. Wenn sich die angeführte, aber nicht näher definierte Bilddominanz auf den Informationsgehalt des Bildes bezieht, dann trifft diese Aussage nur auf textlose Bildergeschichten, meist Gagstrips, zu. Der eigentliche Comic dagegen lebt aus den Interdependenzen von Wort und Bild, so daß für den syntaktischen Bereich formuliert werden kann:

> "Comics sind (in der Regel) ein serielles, druckgraphisches Massenmedium - Bildfortsetzungsgeschichten mit feststehenden Figuren, wobei Bild und Wort integrierte Informationsträger sind... Dabei werden Bild und Text mit unterschiedlicher Akzentuierung als suggestive Handlungsträger eingesetzt" (Wienhöfer, 1974).

Ohne auf die hier sichtbar werdende Verknüpfungsproblematik von Wort und Bild näher eingehen zu wollen, die ebenfalls noch unerforscht ist und die im Kapitel II nähere Ausführungen erfährt, sollen zur weiteren Kennzeichnung der Forschungslage noch einige mir wesentlich erscheinende Punkte herausgegriffen werden.

1. Die Entwicklung der Bildergeschichte als kulturelle Leistung

Bis heute hat die Comic-Forschung - sofern man davon überhaupt sprechen kann - es nicht versucht, die Entwicklung der Bildergeschichte des europäischen Kontinents umfassend darzustellen. Comic-Entwicklung zeigt sich uns in manchen Phasen sprunghaft, aber nur deshalb, weil deutliche Forschungsdefizite vorliegen. Nach unserem heutigen Kenntnisstand sieht es vielmehr so aus, daß ein wechselseitiger Ideenaustausch über die Kontinente hinweg stattgefunden hat.

Im historischen Verweisungszusammenhang stoßen wir auf die stetige Entwicklung eines Bild-Druck-Mediums, das durch die

Verbindung von aneinandergereihten Bildern und fortlaufendem Text Geschichten erzählt. Die lange Entwicklung der Bildergeschichte bis hin zu unserer heutigen Verbreitung und Vermarktung ist nur aus dem Gesamtzusammenhang des kulturellen und gesellschaftlichen Beziehungsgefüges, der politischen, ökonomischen, literarischen, ästhetischen, publizistischen und technischen Entwicklung auf dem europäischen Kontinent heraus zu verstehen und auch zu erklären.

Wie sich der Roman als literarische Gattung erst im 18. Jahrhundert gebildet hat, so können wir die Entwicklung der Bildergeschichte zu einer publizistischen, künstlerischen und literaturästhetischen Gattungsart im 19. Jahrhundert ansetzen. Durch die Restauration setzt der englische Einfluß in Frankreich wieder ein. Die Gravuren-Folgen von Rowlandson 'Tour of Dr. Syntax of the Picturesque', 1812, und 'Dr. Syntax in Search of Consolation', 1820, wurden einem breiten Publikum bekannt, wurden sie doch für einen Dime an jedem Rauchershop gehandelt, wie bereits vorher schon die Serien des berühmten Hogarth 'A Harlot's Progress', 1731, und 'A Rake's Progress', 1735. Die Imagerie d'Epinal bringt ebenso wie der Verlag Braun & Schneider in München Bilderbogen und Fliegende Blätter unter das Volk. In manchen Fällen sind pro Blatt ca. 3 Millionen Auflage nachgewiesen worden!

Der Aufschwung der politischen Karikatur durch die Erfindung der Lithographie und durch die politischen Ereignisse der französischen Julirevolution - man denke an Daumier, Doré, Gavarni, Philipon, Caran d'Ache, Cham - ist ebenso prägend gewesen wie die allgemeine Illustrationswut durch neue Druck- und Reproduktionstechniken oder das neu erwachte Bewußtsein des aufstrebenden Bürgertums, das sich verstärkt liberalem Gedankengut zuwandte und sich wirtschaftlich mehr und mehr festigte. Einen guten Überblick über die kulturelle Entwicklung der Bildergeschichte dieser Zeit und ihrer Vorläufer findet sich bei

David Kunzle (1973), der in seinem ersten Band einer beabsichtigten Trilogie 'The Early Comic Strip' ausführlich die Bildergeschichten des europäischen Flugblatts von ca. 1450-1825 dokumentiert, wobei er vor allem das erzählerische Moment der Bilderfolgen herausarbeitet.

Die Abhängigkeit der Bildergeschichte von der technischen Entwicklung dagegen kennzeichnet Blanchard (1974) in seiner 'Histoire de la bande dessinée'. Er beschreibt ausführlich die Beeinflussung des Mediums durch druckgraphische und graphische Techniken von der Xylographie über die Lithographie bis zum Rotationsdruck und stellt auch die Verbindung zur Entwicklung der Fotographie und des Films her.

Bei der weiteren Verfolgung der Entwicklung der Bildergeschichte stoßen wir jedoch sehr schnell auf ein eklatantes Forschungsdefizit. In der Schweiz erscheinen ab 1833 (ab 1839 in Paris) die durch viele Nachdrucke bis heute recht bekannt gebliebenen 'Romans en estampes' von Rodolphe Töpffer. Über diese 6 Alben muß der halbe Kontinent gelacht haben, sonst wären die vielen Nachahmer und Kolporteure nicht zu verstehen, die in der gleichen Zeichenmanier, eben töpfferienne, eine Reihe von burlesken Alben veröffentlichten. Sie wurden nach dem ersten Bilderroman Töpffers 'L'Histoire de Monsieur Jabot' in Paris 'Jabota' genannt. Daß Goethe sich darüber amüsiert und mit Töpffer korrespondiert hat, wird zwar häufig als qualitative Alibifunktion herangezogen, ist uns aber trotzdem verbrieft (Soret/Eckermann, 1832, 552-73) und mag ein Beispiel für die anzunehmende weite Verbreitung sein. Die größte Wirkung hat aber wohl die 'Histoire de Monsieur Cryptogam' (1845) erzielt. Julius Kell legte (1847) eine Umdichtung vor als 'Fahrten und Abenteuer des Herrn Steckelbein', wobei er die Prosa-Textunterlegung von Töpffer durch schlecht gereimte Sechszeiler ersetzte, Umstellungen und Auslassungen in den Bildsequenzen vornahm und Namens- und Beziehungsverhältnisse der Personen

änderte. J.J.A. Goeverneur wiederum übertrug die Kell'schen Verse als 'Reizen en avonturen van Mijnheer Prikkebeen' ins Holländische. (Mir ist eine 5. Auflage 1888, Rotterdam, bekannt). Die damit verbundene Änderung des ästhetischen Zustandes bewirkte, daß aus einer ehemals satirischen Lektüre für Erwachsene eine "wonderbaar lijke en kluchtige historie naar teekeningen van Rudolf Töpffer vor de Nederlandsche jeugd berijmd" entstand und zum klassischen Kinderbuch wurde. Wie sich der ästhetische Zustand der Bilderfolgen auch durch verlegerische und redaktionelle Entscheidungen etwa für einen vom Original abweichenden Satzspiegel oder Übersetzungseinstellungen ändert, so daß von der einmal durch seinen Autor kreierten Fassung fast nichts mehr wiederzufinden ist oder nurmehr ein Verschnitt übrigbleibt, vermag man zu erkennen, wenn man einmal speziell dieses Töpfferalbum mit den Ausgaben des Rowohlt Verlages (1968) oder des Melzer Verlages (1975) vergleicht.

Insgesamt ist uns eine Fülle von Faktenwissen verloren gegangen, so z.B. über die Distribution und publizistische Reichweite dieser Alben oder ob Wilhelm Busch sie gekannt hat, was anzunehmen ist, aber bisher nicht belegt werden konnte (vgl. Cremer, 1937; Novotny, 1949). Von der 'Collection des Jabots', die durch Philipon gepflegt und gefördert wurde, ist bei uns außer den Töpffer-Alben nur das Erstlingswerk des 15jährigen Doré 'Les Traveaux d'Hercule' bekannt geworden. Es erschien als 12. Band der Albenreihe in der Galerie Véro Dodat bei Aubert. Hier haben wir schon im eigentlichen Sinne Comic-Books vorliegen, die aber wegen des politischen und gesellschaftskritischen Hintergrundes den Erwachsenen vorbehalten bleiben.

Über die Autoren und Illustratoren der Töpfferplagiate herrscht heute weitgehend Unkenntnis. So kann man z.B. auf Cham, d.i. Comte Amédée Charles Henry de Noe, nur spärliche und widersprüchliche Hinweise finden (Fraenger, 1922: Nachwort zur

Doré-Ausgabe und Gombrich, 1967, 374 f und 468, Anmerkung zu 374). Cham hatte in seinen ersten Bilderromanen 'Monsieur Lajaunisse', 1839, 'Histoire de Monsieur Vertepré', 1840, 'Monsieur Jobart', 1840, Töpffer plagiiert, um dann seinen eigenen satirischen Stil zu finden, etwa in 'Deux vieilles filles vaccinées à marier', 1840 bei Aubert, 'Impressions de Voyage de Monsieur Boniface', 1843/44 bei Paulin.

Dies sind bei weitem nicht alle Bilderromane Chams. Es sollte hier auch nur angemerkt werden, daß es sicherlich eine reizvolle Aufgabe wäre, die in Vergessenheit geratenen frühen Bilderromane auf ihre gesellschaftlichen Inhalte, ihre formalen und ästhetischen Qualitäten und Gestaltungselemente hin zu bearbeiten und etwa die bibliophilen Raritäten der Bibliothèque Nationale de Paris einer Untersuchung zuzuführen.

Noch aus anderen Gründen ist Cham von Bedeutung. In der Cham-Bibliographie von F. Ribeyre (1884) findet sich ein sehr interessanter Hinweis, der für die Verfolgung der Entwicklungsgeschichte der Bildergeschichte außerordentlich wichtig erscheint und der bis heute der Comic-Forschung unbekannt geblieben ist. In dem am 3. August des Jahres 1839 veröffentlichten ersten Album 'Monsieur Lajaunisse', "album caricaturel sans but et sans raison, bêtises amusantes", kolorierte Cham die Lithographien derart, daß sie dem Namen seines Helden als einem 'Herrn Gelbling' in besonderer Weise gerecht wurden. Ribeyre (1884, 98) schreibt:

> "Pour donner plus d'originalité à cette fantaisie, dans toutes les planches, sur la figure, les mains et même les jambes de son héros, lorsqu'on le voit en déshabillé, il passe une légère couche de couleur jaune ."

Ob Cham die gelbe Farbe in ihrem sehr alten gesellschaftskritischen Symbolwert für Falschheit, Neid oder schlicht das Böse einsetzte, entzieht sich meiner Beurteilung, da ich über den Inhalt des Bilderromans nicht Näheres erfahren konnte.
Aber Ähnliches geschah einige Jahrzehnte später, 1896, in Amerika im ersten Comic Strip 'The Yellow Kid'. Charles W. Saalburg, Artdirektor der 'World' und Entwickler der Rotogravur wählte für das Gewand des henkelohrigen Slumknirpses die herausstechende gelbe

Farbe, nachdem zuvor schon Rot und Blau verwandt worden waren (Robinson, 1974, 12). Sheridan (1971, 17) berichtet, daß sich Saalburg gerade auf das Gelb konzentrierte, weil es so schön leuchtete. Auch Waugh (1974, 1) berichtet Ähnliches und führt zusätzlich noch Schwierigkeiten mit den Druckfarben an. Leider übernahmen Metken (1970), 25) und Reitberger/Fuchs (1973, 14) nur diesen letzten Teil der Aussage, so daß in Deutschland bisher nur bekannt wurde, daß Schwierigkeiten bei der Farbherstellung zur Auswahl der gelben Farbe geführt haben soll. Dies ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht der Fall gewesen. Ausschlaggebender Faktor für die Farbwahl muß die Leuchtkraft des Gelbs gewesen sein.
Wenn wir nun festhalten, daß die Entwicklung der Bildergeschichte eine eminent europäische Kulturleistung war, können wir annehmen, daß die amerikanischen Einwanderer im neuen Kontinent ebenfalls auf dieser Kulturtradition fußten. Was wir nur nicht mehr wissen, bzw. was bisher noch nicht erforscht wurde, ist, wie sich die Entwicklung des amerikanischen Strip auf der Basis der europäischen Bildergeschichte und vor allem der Bilderromane - die als erste Comic-Books anzusehen sind - entwickelten. Wir wissen heute kaum noch, was adaptiert wurde, was aber auch - eventuell zum zweiten Mal - neu entdeckt wurde.

Erst allmählich wird bekannt, daß der Sprung des Mediums zum amerikanischen Kontinent keinen Bruch mit der eigenen europäischen Tradition bedeutete. In Frankreich nimmt sie wie in Italien eine kontinuierliche Entwicklung, die aber bei uns ebenso wenig bekannt geworden ist, wie die eigenen Comic-Schöpfungen, sieht man von Wilhelm Busch und E. O. Plauen und seinem Strip 'Vater und Sohn', 1934, ab.

Erich Ohser (1903-1944), der nach seiner Geburtsstadt Plauen sein Pseudonym gewählt hatte, veröffentlichte seinen Strip ab 1934 in der 'Berliner Illustrirten', später in 'Das Reich'. Auch als Freund von Erich Kästner und Illustrator von dessen Kinderbüchern wird und bleibt er weithin bekannt. In vielen Zeitungen des damaligen Vorkriegsdeutschlands erscheinen regelmäßig

Comic Strips, in der renommierten 'Berliner Illustrierten' auch die heute wieder in Vergessenheit geratenen 'Fünf Schreckensteiner' von Barlog. Auch die Serie 'Adamson' von Oscar Jacobsson (1889-1945), erstmals 1920 in Schweden veröffentlicht, erschien von 1923-1927 in Deutschland und bleibt wie 'Vater und Sohn' - dank vieler Nachdrucke und der beständigen Hereinnahme als "Sprechanlaß" in den Sprachunterricht nicht nur in der Grundschule - bis heute sehr bekannt. Als selbständige Kinderzeitungen erschienen 'Der Papagei', 'Der Kiebitz', 'Der Schmetterling'. Viele Firmen verteilen eigene Kinder-Hauszeitungen, etwa die Firmen Karstadt, Salamander, Blauband-Margarine. Sicherlich ist es für die Forschung ein zusätzliches Handicap, daß durch die Papierknappheit ab 1941 das Erscheinen vieler Zeitungen eingestellt wurde und im Krieg selbst viel verloren ging. Seit 1974 (vgl. Comic Fan 4-8, 1974/75) werden einige Serien in Fachkreisen wieder vorgestellt, soweit man ihrer habhaft werden konnte. Daß nur die besten Serien bis heute bekanntgeblieben sein sollen, ist aus der Unkenntnis über die Vorkriegscomics stark anzuzweifeln. Nur eine intensive, auch publizistische, Forschung kann hier das gewünschte Korrektiv bringen.

Comics- das bleibt aus dem bisher Gesagten festzuhalten - sind ein sehr heterogenes Faktum. Sie haben sich als eigenständige Bild-Druck-Medium mit einem festen Rang innerhalb der internationalen Publizistik herausgebildet. Wie durch den Film wurde durch ungezählte Comic-Bilderfolgen eine international verständliche Bildsprache geschaffen und das visuelle Wissen und Lernen normiert. Comics wurden zum bedeutendsten ikonographischen Feld der Geschichte und der Welt. Ihre Gestaltung gründet sich auf ein Netzwerk kultureller Tradition und kulturellen Wissens.
Sich mit ihnen auseinandersetzen, verlangt daher eine große

Sachkenntnis, zumal die Produktion - nach Schätzungen zehnmal größer als beim Film - selbst für Eingeweihte schwierig zu überschauen ist.

Comics greifen alle nur denkbaren Inhalte auf. Sie versuchen, den satirischen und humoristischen Gout ihrer Leser ebenso zu treffen wie deren Identifikationsbedürfnis mit Heroen und aggressiven Modellen. Sie erscheinen dümmlich infantil bis intellektuell fordernd und können das Unterhaltungsbedürfnis ebenso befriedigen, wie dem Belehrungsanspruch jeder Schattierung gerecht werden. Sie vermitteln Einsichten in Möglichkeiten gesellschaftlicher Veränderungen, geben aber auch Charakterstudien der Schlingel, Galgenstricke und Narren, die uns umgeben.

Fragt man nun, was einen Micky-Maus-Strip der 70er Jahre von der Biblia Pauperum oder dem frühen Bilderroman unterscheidet, so muß man feststellen, daß die Unterschiede eigentlich nicht so sehr im Medium und in seinen Inhalten liegen. Hier haben sich sicherlich die Elemente des Zeichenrepertoires und die Dramaturgie der Narration und die damit erzeugten ästhetischen Zustände verfeinert, sind aber im Prinzip dieselben geblieben. Was sich jedoch grundsätzlich geändert hat, ist der gesamtgesellschaftliche Kontext, in denen Comics heute gezeichnet, getextet, gedruckt, vermarktet, rezipiert werden. Diese gesellschaftlichen Bedingtheiten sind grundsätzlich andere als die unserer Vorfahren. Grundsätzlich geändert haben sich damit auch die über den ästhetischen Zuständen erzeugten Semiosen der Rezipienten, die ebenfalls durch einen veränderten gesellschaftlich determinierten Wahrnehmungsmodus erzeugt werden.

Das "deutsche" Verhältnis zur Bildergeschichte und zum Comic Strip ist vor allem als solch ein Einstellungsproblem zu kennzeichnen. Bildergeschichten: man findet sie einfach albern ! Es herrscht die auch heute noch weitverbreitete Meinung vor, daß es sich um Verdummungslektüre für kleine Kinder handle .

(Das trifft sicherlich auch für eine ganze Reihe zu, aber eben nicht nur.)

Während man sie z.B. im faschistischen Italien in reicher Auswahl kaufen konnte, gewannen sie in der Zeit des Nationalsozialismus, obwohl nicht verboten, nie die Popularität, so daß man von einer zahlreichen Leserschaft hätte sprechen können. Aus der Bildungstradition der Aufklärung heraus wird bis heute die Sprache als ungleich wertvoller angesehen als das Bild. Die kulturelle Bedeutung neuer Medienentwicklungen wird aus diesem Grund teilweise ignoriert, unterschätzt oder mit Vorurteilen bedacht. Wermke (1974, 17-55) hat diesen bildungstheoretischen Zusammenhang und die dahinterstehenden kulturpessimistischen Ansichten ausführlich dargestellt. Es bleibt festzuhalten, daß das Medium Comic Strip bei uns sehr suspekt erscheint und als mediale Form nicht die allgemeine Akzeptabilität erfährt wie in unseren Nachbarstaaten, sei es Spanien, Italien, Holland, Frankreich oder Schweden.

Es ist das Schicksal jeder neuen Kunstform und Medienentwicklung, mit Ablehnung bedacht zu werden. Maurice Horn (1977, 62) weist mit Recht darauf hin, daß es der attischen Tragödie genauso ging und der italienischen Oper und dem Film. So mancher erinnert sich seiner eigenen Schulzeit, wo Aufsätze über die allgemeine Verdammung des Fernsehens geschrieben werden mußten, und jeder kennt die Ablehnung, wenn neue musikalische Sounds und Theaterinszenierungen auf 'klassisch' gebildete Augen und Ohren treffen. Über die Comics ist aber eigentlich am längsten und nachhaltigsten gelacht worden, womit sich die Vorurteile entsprechend verfestigt haben dürften. Daher ist als zweiter Komplex zur Kennzeichnung der Forschungslage darzustellen, welche dieser Vorurteile am nachhaltigsten wirkten und die Untersuchungsbefunde beeinflußten. Diese Vorurteile betreffen zum einen die publizistischen Formen und Mittel, zum anderen ästhetische Faktoren, vor allem

aber die Inhaltlichkeit, den Bezug auf außenweltliche Realitäten, auf die von den Comics konstituierten fiktiven Welten. Da alle Faktoren "irgendwie" aneinandergekettet erschienen, blieb es immer ein methodisches Problem, die intervenierenden Variablen so zu eliminieren, daß eine sinnvolle Analyse entstehen konnte, ohne die Situationsgebundenheit der einzelnen Faktoren aus dem Blick zu verlieren.

2. Tradierte Vorurteile

Erste kritische Einstellungen zum Medium wurden schon durch den Konkurrenzkampf der amerikanischen Verleger Hearst und Pulitzer um die Jahrhundertwende provoziert. Diese bezogen sich auf die für das Zeitungswesen neu entwickelte Technik des Vierfarbendrucks, deren "schreiende" Farbigkeit auf empörte Ablehnung der Leser stieß. Sie bezogen sich aber auch auf die Form des Sensationsjournalismus und die damit verbundenen unlauteren Konkurrenzmethoden. Durch die pejorative Bezeichnung "yellow journalism" wurde ein tiefgreifender negativer Beurteilungstrend eingeleitet, der in der Folge durch die "wilden zwanziger Jahre", die Zeit der Prohibition und des organisierten Verbrechens zusätzliche Nahrung erhielt. Publizistisch und trivial-literarisch schlugen sich die Ereignisse und Zeiterscheinungen in den "dime novels" und "bloody pulps" nieder, auf billigstem Papier gedruckt. Das publizistische Bild des amerikanischen Sensationsjournalismus kristallisierte sich heraus, zumal der amerikanische Comic Strip diese Entwicklung mitmachte, sich durch schlechte Druckqualität ebenso auszeichnete wie durch gewalttätige Inhaltlichkeit und Schludrigkeit in der graphischen Gestaltung. Zu Beginn des 2. Weltkrieges wurden die Superheroen 'Superman', 'Captain America' und viele andere durch die Syndikate, die das Medium zunehmend vermarkteten und die Illustratoren durch fragwürdige Methoden ausbeuteten, auch ganz bewußt zu Propaganda- und Werbezwecken

eingesetzt. Auch die Verhältnisse im Nachkriegsdeutschland waren nicht dazu angetan, die sich inzwischen zu Recht gebildeten negativen Einstellungen abzubauen. So war es z.B. Kindern häufig durch die Eltern verboten, von der 'Siegermacht' die 'verachteten' Kaugummis und Comics anzunehmen.
Eine weitere Verfestigung der negativen Einstellungen zum Medium erfolgte durch die Kampagne gegen Schmutz und Schund, die während der McCarthy-Ära auch in den Staaten mit Vehemenz geführt wurde, zusätzlich unterstützt durch das Buch 'Seduction of the Innocent' von Frederic Wertham (1954).
Einige Jahre später schien die Behauptung, Comics hätten eine aggressivitätssteigernde oder sogar kriminalitätsfördernde Wirkung durch die "Theorie des Modellernens" bestätigt. Bandura und Mitarbeiter (Bandura, 1962, Bandura, Ross & Ross, 1973) hatten herausgefunden, daß ein Individuum aufgrund der Beobachtung anderer Individuen sein Verhalten ändert und aggressive Modelle ebenfalls eine, wenn auch kurzfristige Verhaltensverstärkung bewirken. Diese Erkenntnisse gingen auch in die Lerntheorie ein (vgl. Corell, 1971, 176), konnten aber bis heute für langfristige Wirkungen nicht nachgewiesen werden. Kagelmann (1974) hat die amerikanischen Forschungsergebnisse zu diesen Wirkungshypothesen unter besonderer Berücksichtigung der sozialpsychologischen Aspekte aufbereitet. Auch im historischen Verweisungszusammenhang wird so die negative Konnotation der Begriffe 'Masse','Massenpresse' verständlich. Fazit dieser Zeit: Comics sind im allgemeinen Bewußtsein, das sich bis heute stabilisiert zeigt, 'Massenzeichenware' (Drechsel u.a. 1976) und gehören zur Trivialliteratur. Bis heute haben sich auch in der Publizistik diese Vorurteile gehalten: Bildjournalismus ist 'laut' und nicht sehr 'distinguiert', massenhafte Verbreitung und Rezeption von Literatur, egal welcher Provenienz, bleibt wertmäßig fragwürdig und wird mit "semantischer Entleerung" gleichgesetzt. Das gleiche läßt sich auch für die verlegerische Aufmachung

festhalten. Sie wird durch die vorherrschende Meinung gekennzeichnet, daß ein Comic Strip in Heftform ein Comic Strip ist, in Buchform gebunden jedoch ein Bilderbuch. Das Bewußtsein, daß die gute Aufmachung auf einen guten Inhalt deute und "es schon immer teurer war, einen guten Geschmack zu haben", offenbart sich in seiner ganzen Fragwürdigkeit.

Die Vorbehalte wurden in ganz besonderer Weise auf die comicspezifische Sprache übertragen. Sie wurde am nachhaltigsten diffamiert, ein Beispiel, wie Vorurteile gegenüber einem minderwertig beurteilten literarischen Milieu sich in Einzelaspekten kristallisieren. Ein solcher Kristallisationspunkt sind bis heute die onomatopoetischen Wortschöpfungen, die im Laufe der Entwicklung ein spezialisiertes Untervokabular herausgebildet haben, das es jedoch nie erreichte, durch die Aufnahme in ein Lexikon salonfähig zu werden. Gebildete Sachwalter, die glaubten, neu geschaffene Wörter beurteilen zu können, stießen sich sowohl an syntaktischen Unregelmäßigkeiten der Wortkonstruktionen, phonologischen Problemen wie der Unartikulierbarkeit als auch an der Agrammatikalität und einer semantisch nicht eindeutigen Begrifflichkeit, wobei der Anspruch auf Grammatikalität eine besonders starke soziale Norm zu sein schien. Bei allen Anwürfen wurde ein entscheidender Grundzug von Sprache verkannt: ihre Leistungsfähigkeit durch eine potentiell unendliche Menge von Realisationsmöglichkeiten! Erst die Sicht auf Sprache als offenen Strukturzusammenhang kann ihre große strukturelle Flexibilität und ihr kommunikatives Potential ans Licht bringen. Wortuntersuchungen nach Silbenzahl, Satzlängen, dem Verhältnis von vollständigen und unvollständigen Sätzen, (Welke, 1958) oder besonderen Reiz- und Schlüsselwörtern (Bönisch, 1975) können diesem Untersuchungsziel allerdings nicht gerecht werden.

Es darf nicht aus dem Blick verloren gehen, daß comicspezifische Sprache ihre Inspiration aus anderen Quellen bezieht als

die Sprache der Dichtung und Philosophie. Für den Comic ist Sprache primär Material und Werkzeug für Unterhaltung, nicht Material vernünftigen Denkens, das den hohen Ansprüchen seinsthematischer Aussagen und damit den Gesetzen der Wortbildung zum Zwecke der Verständlichkeit in besonderer Weise gerecht werden muß.

Auch auf literaturästhetischem Gebiet sind nachhaltig Vorbehalte angemeldet worden. Ohne auf die Trivialitätsproblematik im besonderen eingehen zu wollen, - das Triviale interessiert hier nur insoweit, als es auf ein hochredundant kodiertes Zeicheninventar schließen läßt und aus Gründen der raffinierten Vermarktung und des großen kommunikativen Erfolges ernst genommen wird - sei zum Begriff kurz gesagt, daß er eine unsachlich abqualifizierende Bezeichnung ist, die in der Literaturwissenschaft bis heute keine präzise Definition erfahren hat. Klein (1973, 491) führt dazu aus, daß die Gleichsetzung von Unterhaltungsliteratur und Trivialliteratur verwechsle , daß es sich im ersten Fall um einen Funktionsbegriff und im zweiten um ein Werturteil handle . Funktionsbestimmungen und Wertungen sollten nie pauschal gefällt werden, besonders nicht bei einem so heterogenen Medium wie es der Comic Strip ist, sondern nur im konkreten Funktionszusammenhang. Trivialität ist keine nur an Textinhalte fixierte Qualitätsbezeichnung. Wir unterscheiden ebenso Sprachklischees, Typenklischees, Klischees der Narration oder bildliche Klischees, etc.

Wohl läßt sich festhalten, daß Literatur heute anerkannt wird, wenn sie "gesellschaftsabbildend und gesellschaftsbildend" (vgl. Klein a.a.O.) ist, im Sinne von Veränderung der gesellschaftlichen Realität und des gesellschaftlichen Bewußtseins. Diese - beinahe alles andere ausschließende - Forderung an Literatur ist eine eminent politische und keine ästhetische und hat wiederum ihren Ursprung in philosophischen Theorien.

Deren prägendste war zweifellos die Kritische Theorie der

Frankfurter Schule mit ihrer Kultur- und Medienkritik. Grundlegende Schriften zur Medientheorie wurden Brechts 'Radiotheorie', Benjamins Aufsatz 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' und Enzensbergers 'Baukasten zu einer Theorie der Medien'. Zwei Schlüsselbegriffe wurden weitgehend akzeptiert und prägten sich mit großer Durchsetzungskraft ein. Das eine war "Manipulation durch Massenmedien", ein Ausdruck, der das hilflose Ausgeliefertsein an die permanenten Manipulationsstrategien der Massenmedien kennzeichnete. Auf der Grundlage von Enzensbergers weitem Manipulationsbegriff wurde Manipulation als den Medien immanent angesehen.

> "Manipulation, zu deutsch Hand- oder Kunstgriff, heißt soviel wie zielbewußtes technisches Eingreifen in ein gegebenes Material. Wenn es sich um ein gesellschaftlich unmittelbar relevantes Eingreifen handelt, ist die Manipulation ein politischer Akt. Das ist in der Bewußtseinsindustrie prinzipiell der Fall. Jeder Gebrauch von Medien setzt also Manipulation voraus. Die elementarsten Verfahren medialen Produzierens von der Wahl des Mediums selbst über Aufnahme, Schnitt, Synchronisation, Mischung bis hin zur Distribution sind allesamt Eingriffe in das vorhandene Material. Ein unmanipuliertes Schreiben, Filmen und Senden gibt es nicht" (1970, 166).

Dieser Manipulationsbegriff stellt eher einen Anspruch an Kommunikation dar, als daß er eine Aussage über Kommunikation macht. Es wird vielmehr ein normatives Modell über die Organisation der Mediensituation skizziert, so daß Schulz (1974a, 12) mit Recht darauf hinweisen kann, daß es sich bei diesen theoretischen Vorstellungen um Kommunikations-Politik und nicht um Kommunikations-Wissenschaft handle.

Das zweite sich durchsetzende Schlagwort war das vom "visuellen Analphabetismus", welches in der Folge bei der Revision in die Lehrpläne und Fachdidaktiken vor allem der Fächer Deutsch und Kunst Eingang fand. Man bezog sich dabei auf eine Unfähigkeit des Rezipienten, massenmediale Bildwelten

in der rechten kritischen Weise dekodieren zu können, so daß nur ein bewußtloses Konsumieren die Folge sei. Vor allem H.R. Möller hat diesen Gedanken in das Konzept der Visuellen Kommunikation eingearbeitet, während Schlotthaus für den Deutschunterricht die Alphabetisierung des Literaturverbrauchers fordert. Der Begriff vom visuellen Analphabetismus wurde zuerst von Saul B. Ronbinsohn (1970, 16) in seinem Erfolgsbuch 'Bildungsreform als Revision des Curriculum' aufgegriffen. Er selbst bemerkt dazu, daß er diesen Begriff von Georges Friedmann übernahm, den dieser im Januar 1966 in einer Le-Monde-Artikelserie verwandte. Er geht aber wohl letztlich schon auf W. Benjamin (1973, 93) zurück, der in seiner 'Kleinen Geschichte der Photographie' (1931) bemerkt:

> "Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein."

Beiden kulturkritischen Positionen, sowohl bei Robinsohn als auch bei Enzensberger, liegt ein kommunikationstheoretischer Gedanke zugrunde, der den Adressaten oder Rezipienten als amorphe Masse und statisches Gebilde sieht. Dabei ist man auf eine starke Rollenverteilung fixiert: wenige privilegierte Sender mühen sich um eine schweigende Zuschauermasse - womit man den Grundwiderspruch der kapitalistischen Gesellschaft aufzuzeigen scheint. Aus der Wirkungsforschung müßte jedoch bekannt sein, wie schwierig es ist, die Manipulationsthesen zu verifizieren und empirisch abzusichern. Man hat längst das behavioristische Stimulus-Response-Modell überwunden, das davon ausging, die Stimuli nur genau genug zu wählen und häufig genug zu wiederholen, um beim Rezipienten die gewünschte uniforme Wirkung zu erzielen (vgl. etwa Maletzke 1964, Dröge/Weißenborn/Haft 1969, Stosberg 1972, Bledjian/Stosberg 1972, Koszyk 1972 und die dort angegebene Literatur).
Durch diese Grundansicht wird auch der Blick auf das kommunikative Potential und mögliche Lernprozesse durch die Medien deutlich verstellt. Comics nur als Agentur einer profitorien-

tierten Industriegesellschaft bloßzustellen und sie einer politökonomisch begründeten Ideologiekritik zu unterziehen, vermag nicht zu erklären, worin z.B. die Faszination der Comics oder der Wissenzuwachs auf visuellem und bildkombinatorischem Denken liegt. Austermann (1974) hat sich in seiner Dissertation gerade diesem Problem zugewandt und versucht, die Struktur der Lernprozesse des medialen Lernfeldes zu erhellen.

Fast sämtliche medienkritische Veröffentlichungen zum Thema Comic Strip gehen von diesem Vorurteil aus, wobei in den Analysen in der Regel der alleinige Bewertungsmaßstab gilt, ob die gewählten Beispiele "gesellschaftsabbildend" bzw. "gesellschaftsbildend" sind. Die unter diesem Vorurteil gefilterte Auswahl kennt schon im voraus das Untersuchungsergebnis, daß Comics eben nicht die gesellschaftlichen Verhältnisse der Leser widerspiegeln usf. Zur Bestätigung der jeweils zu untersuchenden These bezieht man immer wieder die gleichen Strips in die Untersuchung ein, vor allem Micky Maus-, Donald Duck- und Superheldencomics (vgl. etwa: Rauch 1971, Hoffmann, M. 1970, Roggatz/Thielke 1971, Trabant 1971, Hinkel 1972, Doetinchem/Hartung 1974).

Eine Ausnahme darin ist allerdings Hünig (1974), der auf hohem theoretischen Niveau mit dem textlinguistischen und semiotischen Instrumentarium in der von W.A. Koch entwickelten Form die narratologische Struktur von 'The Adventures of Phoebe Zeit-Geist', einem Strip von O'Donnoghue/Springer untersucht hat. Solchen Schriften ist es dann aber stets beschieden, nicht den Bekanntheitsgrad zu erreichen, der dem Forschungsgegenstand und dem Untersuchungsergebnis angemessen wäre.

Spätestens seit Gorsens Aufsatz 'Wider den Medienoptimismus' (1974) hat auch im kunstpädagogischen Raum die Einsicht über das Theoriedefizit zugenommen. Neuere Veröffentlichungen (vor allem Kerkhoff, 1975 und Drechsel u.a. 1975) kommen nun aber aus dem Dilemma der Argumentation nicht mehr heraus, auf der einen Seite die Faszination und Dynamik, die dem

Medium 'irgendwie' anhaftet, gelten zu lassen, auf der anderen Seite aber die rigide Einengung auf serielle Produkte zu kennzeichnen, qualitative Aspekte einem quantitativen Primat unterzuordnen und wie unter einem Zwang oder Modetrend stehend Comics ausschließlich ideologiekritisch hinterfragen zu müssen. So Drechsel u.a. (1975, 11):

> "Daß Comics Massenware sind, engt ihren formalen und inhaltlichen Spielraum beträchtlich ein. Als serielle Produkte müssen sie mit feststehenden Figuren, mit einem festgelegten Zeichencode, mit Handlungsklischees und mit einem rigiden psychologischen Schematismus arbeiten. Aber das bedeutet nicht, daß ihnen jegliche Flexibilität abgeht. Wer Comics genauer kennt, weiß, daß sie trotz ihrer formalen und inhaltlichen Schablonen erstaunlich variabel und durchaus anpassungsfähig sind an modische Zeiterscheinungen, an aktuelle Trends, an mediale und technische Innovationen."

Dabei hat man es tunlichst vermieden, Comic-Serien vorzustellen und zu analysieren, die dem angelegten Bewertungsmaßstab standhielten, man denke etwa an Serien von Claire Bretécher, Hugo Pratt, Jules Feiffer, Moebius oder Bosc. Das mediale Repertoire der Comics zu benutzen erschien immer nur dann sinnvoll, wenn sie etwa in Form von Wandzeitungen oder als Polit- und Agitationscomics eingesetzt wurden (vgl. Kerkhoff). Am allermeisten hat man es aber vermieden zuzugeben, daß manche Serien hervorragend gezeichnet, szeniert und typographisch gestaltet sind. Dabei hat man auch nie eingestanden, daß es für eine zu entwickelnde Comic-Didaktik von höchster Wichtigkeit sein dürfte, das zeichnerische Vermögen der Schüler zu schulen.

Obwohl der kommunikationspolitische Hintergrund für diese Arbeit von untergeordneter Bedeutung ist, muß doch der durch ideologische Implikationen ausgeübte Einfluß auf die Forschung und damit auch auf didaktische Fragestellungen kurz genannt werden, da er gleichwohl mitbestimmend für den Ansatz dieser Arbeit war.

Der starke Bezug auf Fragen nach der Widerspiegelung außenweltlicher Realitäten auf die von den Comics transportierten Inhalte hat die Comic-Forschung auf dem Weg zu einer Theorie des Comics eigentlich nicht weitergebracht. Durch das Theorie-Defizit ist es aber auch bisher nicht gelungen, eine medienadäquate Comic-Didaktik zu entwickeln, die tatsächlich das Medium als ästhetisches Objekt meinte und seine wiederum vielfältige Zeichenprozesse auslösende Rezeption.
Eigentlich vollzog man stets den zweiten Schritt vor dem ersten. Ohne den Tatbestand zu beachten, daß ästhetische Qualitäten an Zeichenträger gebunden vorliegen, somit das ästhetische Objekt Comic als semiotische Relation seine primäre Bedeutung zunächst einmal intern gewinnt, wies man gleich auf die externe Bedeutung des Realisats. Während augenscheinlich die Leser der Comics an diesem interne Bedeutung generierenden materialen Bestand und seinem ästhetischen Zustand spontanes Vergnügen fanden, versuchte man möglichst umgehend die Frage zu beantworten, wie gesellschaftliche Realität repräsentiert wird. Dabei wurde, wie Brög (1976, 45) ausführt, folgendes nicht in den Zugriff genommen:

> "Die Art der Repräsentation von Außenwelt (semantischer Aspekt) hängt von der thetischen Erzeugung der Zeichen durch eine im Prinzip beliebige Selektion aus einem materialen Repertoire ab. Hier die kritischen Untersuchungen anzusetzen und damit auf diesen wichtigen, alle weiteren Semiosen prädestinierenden Sachverhalt hinzuweisen, ist eine didaktische Aufgabe, die die Kritik zu leisten hat (indem ihre eigenen methodischen Überlegungen hier ihren Anfang nehmen)."

Als Folgerung aus dem Gesagten und dem bisherigen defizitären Vorgehen geht es mir in dieser Untersuchung zunächst nur um den materialen Bestand des Mediums Comic und um die Semiosen, also die Zeichenzusammenhänge, die das ästhetische Objekt Comic als Zeichensystem näher bestimmen. Damit tritt auch der Rezipient - hier vor allem der Schüler, das Kind,

der Jugendliche - als Comic-Konsument mit all seinen psychischen Implikationen in den Hintergrund. Um nicht mißverstanden zu werden, auch ich meine, daß eine Comic-Didaktik Comic-Kritik zum Unterrichtsgegenstand machen muß, wobei Kritik niemals ohne eine Zweck- und Werttheorie auskommen kann. In Einschränkung soll es hier jedoch zunächst nur um die Vermittlungsproblematik und die Interpretation der Semiosen gehen, und erst in zweiter Linie um die zu ermittelnde Bewertungsinstanz.

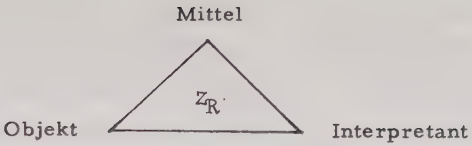
EXPOSITION

I. Systematischer Aspekt:

1. Der Comic als Massenmedium

Grundlegende Ansicht und Ausgangspunkt der Betrachtung soll die kommunikationstheoretische Erkenntnis sein, daß Ideen, Informationen und Meinungen, Erlebnisse, Gedanken und Gefühle nur mittels eines sinnlich wahrnehmbaren Zeichensystems von einem Menschen zum anderen übertragen werden können, sieht man von telepathischen Beziehungen ab. Das wichtigste Kommunikationsmittel des Menschen und damit das erfolgreichste System von Zeichen ist die Sprache. Der natürliche Sprachgebrauch ist wie jede andere Form der sozialen Kontaktaufnahme begleitet von nonverbalen Zeichensystemen, denen akustische und visuelle Wahrnehmungsinhalte zugrunde liegen (Intonation, Lautstärke, Tonhöhe, Laute wie Lachen, Seufzen oder Schluchzen und Körperbewegungen, Gestik, Mimik, Kinesik). Die Existenz der Sprache veranschaulicht die fast schon triviale Feststellung, daß Zeichen gesetzt werden und daß Zeichen alles sein kann, was als solches benutzt und interpretiert wird. Darin liegt ihre eminent wichtige pragmatische Funktion! Zeichencharakter gewinnen "x-beliebige-Etwase" (Peirce) dadurch, daß sie von Menschen in Relation gesetzt werden können, so daß als semiotisches Grundaxiom gilt:

> "Zeichen ist alles, was zum Zeichen erklärt wird und nur was zum Zeichen erklärt wird.
> Jedes beliebige Etwas kann (im Prinzip) zum Zeichen erklärt werden.
> Was zum Zeichen erklärt wird, ist selbst kein Objekt mehr, sondern Zuordnung (zu etwas, was Objekt sein kann); gewissermaßen Metaobjekt.
> Die Zuordnung, die mit einem zum Zeichen erklärten Etwas gegeben wird, ist triadisch: das Etwas ist als 'Mittel' einem 'Objekt' für einen 'Interpretanten' zugeordnet. Wir sprechen daher von der 'triadischen Zeichenrelation'" (Bense, 1967, 9).



Als Fazit gilt: jede Art der Verständigung ist gesellschaftlich determiniert, da jeder Zeichengebrauch gelernt werden muß. Somit werden alle Kommunikationsvorgänge präformiert durch die Einbindung in kulturelle Traditionen, die wiederum in geschichtliche Zusammenhänge eingebettet sind und durch gesellschaftliches Bewußtsein über Rollen-, Status- und Normsysteme bestimmt werden. Wahrnehmung und Formen der Dekodierung sind entsprechend dem Sozialisationsprozeß angeeignet. Kommunikation und kulturelle Entwicklung bedingen also einander.

Durch die im anthropologischen Sinne beschränkte Ausdrucksfähigkeit des Menschen unterliegen die im natürlichen sozialen Umgang verwandten Zeichensysteme ganz bestimmten Restriktionen. Es zeigt sich sehr schnell, daß die vom Menschen benutzten Zeichensysteme nur beschränkt tauglich sind, alles das auszudrücken, was den Menschen mitteilenswert erscheinen könnte. Auch das Medium Sprache ist diesen Restriktionen unterworfen. So ist allgemein bekannt, daß wir zwar eine Unzahl von Farbtönen differenziert wahrnehmen können, daß wir aber nicht über das Sprachvermögen verfügen, diese differenzierten Wahrnehmungen begrifflich zu fassen. (Das Gleiche gilt für das Verbalisieren von Gefühlen.) Wir sind dann auch nicht in der Lage, das durch diese Erfahrung Gelernte einem Blinden mitzuteilen, d.h. es fehlen uns die Worte, ihm 'Rot' zu erklären, da er selbst über kein Farb-Erfahrungs-Repertoire verfügt. Das Gleiche ist festzustellen, wenn sich ein Schauspieler nur mit seinem nonverbalen Zeichenrepertoire, also mit Mimik und Gestik, etwa über Zeitverhältnisse verständigen sollte.

Wir merken, daß jedes Zeichensystem seine inhärenten Wesenseigenschaften hat und nur in begrenztem Umfang seine Ausdrucksmöglichkeiten in Umkodierungsprozessen übertragen kann. Zeichensysteme, wie die hier geschilderten, sind daher nur beschränkt kompatibel, was insbesondere für die Kommensurabilität der Information von Bedeutung ist. Es ergibt sich aber auch, daß jeweils ein intersubjektiver Zeichenvorrat vorhanden sein muß, um Verständigung zu ermöglichen.
Weiter ist Kommunikation als soziale Situation ein dynamischer aktiver Prozeß, der immer in der Dimension der Zeit stattfindet. Eine Analyse und Rekonstruktion des einmal ergangenen Kommunikationsaktes zeigt diesen als im Prinzip unwiederholbar, zumal auch die Einstellungen und Befindlichkeiten der Kommunikationspartner dauernden Veränderungen unterliegen. Flüchtigkeit und Vergänglichkeit sind daher für jede Kommunikationssituation bestimmende Faktoren.

Als weiteres Merkmal der "Organmängel des Menschen" (Gehlen) ist zu vermerken, daß die Wahrnehmungsorgane, primär Auge und Ohr, an ganz bestimmte beschränkte Distanzen gebunden sind, d.h. die akustischen und visuellen Kommunikationskanäle fallen nach subjektiv unterschiedlichen Entfernungen für die Informationsaufnahme aus.

Die Menschen haben immer angestrebt, diese "Organmängel" zu überwinden und eine Ausweitung ihres Vermögens zu erreichen. Sie haben Schriften entwickelt und andere künstliche Zeichensysteme, die allein aus dem Grunde erfunden wurden, um Verständigung in Überwindung von Raum und Zeit zu ermöglichen. Dazu wurden mechanische, chemische, elektromagnetische und elektronische Techniken entwickelt, um diese Botschaften zu transportieren, zu speichern und zu vervielfältigen. Dies führte zu einer erheblichen Steigerung der raumzeitlichen

Verfügbarkeit der Medien und half gleichzeitig, einen Teil des unendlichen Wissens der Menschheit zu speichern und für Nachwelten verfügbar zu halten. Damit weisen diese neuen Zeichensysteme neben ihrem Zeichencharakter eine unterschiedliche Art der Kodierung auf und haben gleichzeitig technischen Charakter, so daß wir auch von technischen Medien sprechen.

In diesem Fall sind alle Medien im semiotischen Sinne als Designobjekte einzuführen, die ein artistisches Trägersystem und ein technisches Trägersystem haben oder anders ausgedrückt: eine kommunikative Funktion, eine kreativ-ästhetische Funktion und eine Gebrauchswertfunktion. Diese speziellen Problematiken werden jedoch erst im Durchführungsteil der Arbeit am Einzelobjekt einer näheren Bestimmung unterzogen, um hier nicht die Übersicht über den Gesamtzusammenhang des Rahmens zu stören. (Vgl. Onomatopöien als Mikrodesignobjekte (III. 6.3))

Durch die ständige Weiterentwicklung der medialen Techniken wurde eine große Steigerung der Kodierungsmöglichkeiten erreicht. Immer wieder ist man Innovationen auf der Spur, um neue Artikulationsarten im sozialen Umgang zu schaffen. Dabei werden die menschlichen Triebkräfte, die Enge des Bewußtseins zu durchbrechen und die Grenzen der eigenen endlichen Gegenwartsdauer zu überwinden, nie erlahmen.
Die Erfindung der vielfältigen und vielseitigen Techniken kennzeichnet einen hierarchischen Aufbau der Medien. Von einfachen Zeichenelementen ausgehend, erfolgt die Kombination verschiedener Zeichen zu immer komplexeren Zeichengefügen und Superzeichen, denken wir etwa an die Entwicklung von Druckgraphik, Bildplatte, Fotographie, Schallaufzeichnung (Platte und Band), Film, Hörfunk, Fernsehen.

Schulz (1974a, 94; 1974b, 154) veranschaulicht die hierarchische Entwicklung der medialen Techniken und Zeichensysteme, wobei sich für den Comic Strip die sozio-kulturelle Entwicklung aus dem Einblattdruck (Flugblatt), dem Bilderbogen, der Bildergeschichte, bzw. dem Bilderroman, vervollständigen ließe.

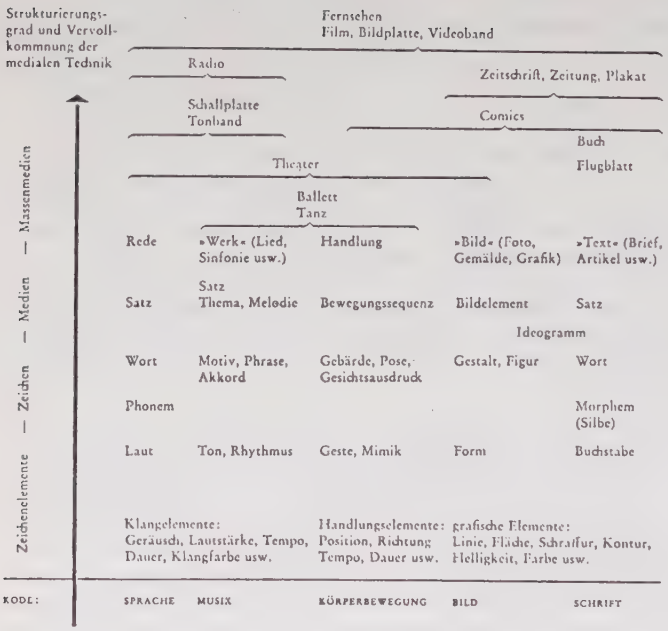


Abb. 1: Hierarchischer Aufbau der Zeichenstrukturen
Aus: Schulz, 1974b, 154

Eine systematische Untersuchung der Interferenzen der einzelnen Medien ist bisher noch nicht erfolgt, d.h. man weiß nur sehr wenig über die Stimulations- oder Sättigungseffekte der Medien untereinander. Jedenfalls ist es nicht so, daß das höher entwickelte Medium ein anderes verdrängt bzw. ersetzen könnte. Der 'Verdrängungseffekt' ist nur partiell und vollzieht sich vor allem auf Teilgebieten, in denen sich die Überlegenheit des neuen Mediums zeigt (vgl. Schulz 1972, 39 f). Den 'Stimulationseffekt' kann man vor allem für den Hörfunk feststellen, der nach der Erfindung des Fernsehens totgesagt wurde, aber neue mediale Ausdrucksformen gefunden hat, denken wir etwa

an das Feature oder den Verkehrsfunk für Autofahrer. Auch innerhalb der Druckmedien hat seit der Erfindung des Buchdrucks eine Vielzahl von spezifischen Entwicklungen stattgefunden, die auch durch neue Medien stimuliert wurden. So haben sich z.B. Programmzeitschriften als neuer Pressetyp herausbilden können.

Daneben ist aber von besonderer Wichtigkeit, daß Medien Bedeutung vermitteln. Weiteste Bereiche von Politik, kulturellem Leben, Problemen und Ereignissen auch entferntester geographischer Zonen können im medialen Austausch verfolgt, erkannt und verarbeitet werden. Diese mediale Vermittlung ist grundsätzlich verschieden von einem realen eigenständigen, originären Erlebnis eines Individuums. Im Gegensatz zu seinen Primärerfahrungen im täglichen Leben liegen die medialen Kommunikationsvorgänge als Sekundärerfahrungen vor. Diese sind bei weitem umfangreicher geworden als etwa die mündliche Erzählung in der "voralphabetischen Epoche" (McLuhan), so daß die Medien demnach eine absolute "Manipulationsfunktion" (Schulz) übernehmen.

Die bisher dargestellte evolutive Rolle der Medien befindet sich in kritischer Abgrenzung zur Extensionstheorie von Marshall McLuhan (vgl. Buddemeier, 1975; Schulz, 1974b, Anmerkung 33). Wenn McLuhan annimmt, daß jedes Medium als Ausweitung eines menschlichen Organs, vor allem eines Sinnesorgans, zu betrachten ist, dann kann man ihm noch folgen, das Rad oder das Auto als Ausweitung des Fußes zu sehen oder optische Medien wie Teleskop und Fotoapparat als Ausweitung des Auges und das Telephon als Ausweitung des Ohres. Die von ihm aber als besonders wichtig angesehenen audiovisuellen Medien stellen dagegen keine Ausweitung der Sinnesorgane dar, sondern der Erfahrungswelt. Hier wird der Unterschied der Vermittlung von Bedeutung durch Primär- und Sekundärerfahrung verwischt. Die Ausführungen zur Primär- und Sekundärerfahrung durch Medien und die damit verbundenen Umkodierungs- oder Transformationsproblematiken werden wieder an einem Einzelbeispiel bei der Übertragung eines Schallereignisses in Sprache und Schrift ausführlich erläutert (vgl. Kapitel 'Die Transformationsproblematik')

Es soll hier auch nicht weiter darauf eingegangen werden, welche psychischen Umorganisationen im Rezipienten im Laufe der medialen Lernprozesse vorkommen, weil dies ebenfalls aus forschungsökonomischen Gründen in dieser Arbeit nicht zu leisten ist. Es soll nur darauf verwiesen werden, daß die psychische Fähigkeit, sich in andere hineinzuversetzen, sich selbst als andere Person in anders- und fremdartigen Situationen und Zeiten zu sehen, in den Massenmedien permanent verlangt wird. Das, was wir mit Empathie bezeichnen, organisiert eine psychische Mobilität, die sich multipliziert hat und ein fiktives Ersatz-Universum entstehen lassen kann, wobei häufig der Blick auf die nächste familiäre Situation verstellt bleibt (vgl. Schulz 1974b, 157 f).

Das Medium Comic muß innerhalb der modernen Massenmedien den Druckmedien zugeordnet werden, die als Speichermedien vorliegen. Analytisch gliedern sich die Druckmedien in solche, die nur die Zeichensysteme Sprache/Schrift verwenden, z.B. Buch, Zeitungstext, Werbetext, Briefe, und solche, die dazu auch Bilder einsetzen, z.B. Illustrierte, Plakat, Werbung - und eben auch Comics. Letztere Bild-Druck-Medien (in Abgrenzung zu den audiovisuellen Bild-Wort-Medien) vermitteln sehr komplexe Kommunikationsbedingungen, bei denen wiederum mehrere Vermittlungsvariablen zusammenwirken (vgl. Schulz o.J. 58). Charakteristische Vermittlungsbedingungen des Bild-Wort-Mediums Comic sind

1. die Zeitunabhängigkeit; (es ist gespeichert und nicht zeitabhängig wie die auditiven und audiovisuellen Medien),
2. die Wahrnehmungsmodalität ist einkanalig; (sie verläuft nur über das Auge und nicht mehrkanalig über Auge und Ohr wie bei den audiovisuellen Medien),
3. die Kodierung ist mehrdimensional, d.h. sie erfolgt über Sprache/Schrift und Bild.

Schulz (1974a), 73 und o.J. 59) hat in einer Variablenmatrix einige der wichtigsten Merkmalskombinationen eingetragen, die heute in den Massenmedien die bedeutendste Rolle spielen, wobei für unseren Untersuchungsgegenstand die Position deutlich ablesbar wird.

Verfügbarkeit / Modalität / Kodierung		gespeichert	zeitabhängig	
			einkanalig	mehrkanalig
		visuell	auditiv	audiovisuell
eindimensional	Sprache u./o. Schrift	Schriftsprache (Buch, Zeitungstext)	Lautsprache (z. B. Hörfunk-, Schallplattensprecher	Text und Sprache (z. B. bei audiovisueller Medienkonstruktion)
	Bild u./o. Ton	Foto, Gemälde, Skulptur, Grafik	im Hörfunk gesendete Geräusche	mit Geräusch unterlegte Bilder
mehrdimensional	Sprache u./o. Schrift/ Bild/ Ton	Bild und Text (Comics, Illustrierte, Plakate)	Sprache und Geräusch	Bild mit Kommentar

Abb. 2: Die zentralen Vermittlungsbedingungen der wichtigsten Massenmedien nach Schulz

In der Kommunikationsforschung werden noch eine Reihe weiterer Variablen erfaßt (vgl. Noelle-Neumann, 1971, 335 f; Schulz, 1972, 41; Schulz, 1974a, 72). Sie können für den Comic Strip weiter listenmäßig vervollständig werden:

a) Der Transport des Inhalts erfolgt auf materiellem Trägersystem (hier Papier) und nicht etwa immanteriell durch elektrische Wellen.

b) Der Autor benötigt zur Herstellung der Botschaft technische Geräte und Materialien (Federn, Tuschen, Pinsel, Farben), nicht aber der Rezipient zur Aufnahme der Botschaft, wie es beim Radiohören oder Fernsehen der Fall ist.

c) Die Botschaften werden sowohl als 'kompakte', in sich abgeschlossene Einheiten angeboten, als auch als Serienprodukte ('gestückelt') kontinuierlich in bestimmten Zeitintervallen verkauft. (Dieses Kriterium wird als besonders kennzeichnend für den Comic genannt.)

d) Vom Rezipienten wird ein aktives Rezeptionsverhalten verlangt: er muß den Comic lesen.

e) Die soziale Situation bei der Aufnahme der Botschaft ist 'solitär', sie erfolgt nicht mit mehreren zum gleichen Zeitpunkt wie es beim Fernsehen oder mit einem anonymen Publikum im Kino der Fall ist. Comic-Rezeption hat die Eigenart, daß sie zum Rück-

zug aus der sozialen Gruppe führt. Comics werden 'geschmökert'. Durch die Bild-Wort-Kombination eignen sie sich sehr schlecht zum Vorlesen, wie es etwa bei einem Prosatext (Brief) der Fall ist. Der Leser hat die Möglichkeit,, sich mit seinem Lesebedürfnis zu vereinzeln und den Ansprüchen der Gemeinschaft zu entziehen. Ähnliches Sozialverhalten und intensive Rezeptionserlebnisse kennen wir vom Musikhören mit Kopfhörern.

f) Die Thematik der angebotenen Inhalte ist grundsätzlich universell und auch spezialisiert, wie z.B bei Western-, Abenteuer- oder Science Fiktion-Comics.

g) Die Zielgruppe ist nicht die 'breite Öffentlichkeit', sondern jeweils eine differenzierte Gruppe: Kinder, Mädchen, Jugendliche, Lehrlinge, Erwachsene.

h) Weitere Kennzeichen liegen in der unterschiedlichen quantitativen Mediennutzung, z.B. in dem quantitativen Verhältnis, in dem der Comic-Konsum zu anderen Kinder- und Jugendliteratur steht oder zur Fernsehnutzung.

i) Von Wichtigkeit ist ferner, welche Erwartungshaltungen gegenüber dem Medium bestehen, ob beispielsweise die Befriedigung des Unterhaltungsbedürfnisses oder des Identifikationsbedürfnisses angestrebt wird.

k) Auch die Imagequalität des Mediums ist zu beachten. Es wurde schon ausgeführt, daß Comics ein relativ negatives Image als literarische und druckgraphische Ausdrucksformen haben. Durch die fiktionalen Inhalte bildet es andere Inhalte und Realitäten auf anderen Ebenen ab, als etwa das Fernsehen. Somit werden Comics kaum als glaubwürdig im Sinne von Aussagen angesehen, während dem Fernsehen eine größere Glaubwürdigkeit unterstellt wird (vgl. Noelle-Neumann/Schulz, 1971, 337).

Letztlich müßten auch die rechtlich organisatorischen Bedingungen, unter denen die Kommunikatoren arbeiten und die politischen, ideologischen, ökonomischen Grundlagen des Mediensystems Comic strip untersucht werden.

Wurde bisher die Stellung des Comics innerhalb einer Entwicklung unterschiedlicher Massenmedien aus anthropologischer/ psychologischer Sicht dargestellt und hier ein sehr komplexer Tatbestand aufgezeigt, so ist es legitim, diesen komplexen Tatbestand weiter einzuschränken. Die Betrachtung kann demnach losgelöst von der Art der Erzeuger (Autoren, Zeichner, Texter, Szenaristen), den Motiven der Produzenten und Syndikate, dem ökonomischen Prozeß des Distributionsapparates, den psychologischen Determinanten, die für die Rezipienten und den Rezeptionsprozeß bestimmend sind, fortgeführt werden. Bevor wir ins Zentrum unserer Untersuchung die medieneigentümlichen, d.h. comic-spezifischen Aspekte stellen, muß zunächst der Comic als ästhetisches Phänomen gekennzeichnet werden. Hatten wir zu Beginn der Darstellung des medialen Charakters davon gesprochen, daß er ein sinnlich wahrnehmbares Zeichensystem ist, dann haben wir in jedem Falle auch ein ästhetisches Problem vor uns, da Ästhetik es immer mit der sinnlichen Wahrnehmung der Dinge zu tun hat. Bevor auf Wahrnehmungsprobleme eingegangen wird, muß zunächst das Verständnis von Ästhetik, das dieser Arbeit zugrunde liegt, erläutert werden.

2. Der Comic als ästhetisches Objekt

Ästhetik hat es generell mit jeder beliebigen sinnlichen Wahrnehmung und den damit verbundenen Reizen, Reaktion und Bewertungen bei natürlichen und gestalteten Dingen zu tun (Nake, 1974, 1, Otto, 1974, 176.) Alle vom Menschen geschaffenen und gestalteten Dinge, die sinnlich wahrnehmbar sind (also keine Ideen), sind ästhetische Objekte und, wie Nake (1974) herausstellt, eine Form der Arbeit. Die Medienentwicklungen als technologische Neuentwicklungen können damit als ästhetische Produktionsstätten anerkannt werden, so daß auch der Comic als solche zu definieren ist. Diese Aussage

verweist gleichzeitig auf den impliziten Prozeßcharakter ästhetischen Geschehens: der ästhetische Prozeß ist ein gestaltender Prozeß; er bezieht sich sowohl auf den Gestaltungsprozeß des Kreators als auch auf den 'nach'-gestaltenden Prozeß im Betrachter oder Interpreten. Somit sind auch Kommunikationsprozesse in der Regel ästhetische Prozesse.
Was als spezifische Struktur der ästhetischen Erfahrung und des ästhetischen Erlebens angesehen werden kann, darüber herrschen die divergierendsten Meinungen. In unserer allgemeinen Vorstellung ist der ästhetische Prozeß und das gestaltete Objekt nicht so sehr durch seinen Nutzeneffekt (Gebrauchswert) gekennzeichnet, als vielmehr durch seine werkimmanenten Qualitäten und die durch sie ausgelösten Wirkungen (die kommunikative und ästhetische Ebene). Das Ästhetische wird also primär als Qualität und Funktion des Objektes gesehen.

> "Die ästhetischen Dinge laden oft zum Verweilen, zum Betrachten, zum Nachdenken, zum Genießen ein: zu Handlungen des Geistes, die durch Sinnesreize ausgelöst werden. In dem Maße, in dem ein beliebiger Gegenstand solche Eigenschaften besitzt, ist er Objekt der Ästhetik!" (Nake, 1974, 1)

In jedem Falle können wir festhalten, daß unter pragmatischen Gesichtspunkten das ästhetische Erleben eines Individuums eine Form der Weltbewältigung ist, die gleichzeitig eine Intensivierung seiner Teilhabe an Welt bedeutet und eine Steigerung seines Lebensgefühls bewirkt.

In der Geschichte der Ästhetik sind nach unterschiedlichen Erkenntnisinteressen die vielfältigsten Theorien über die sinnliche Wahrnehmung und der auf ihr beruhenden Erkenntnisse entwickelt worden. Es besteht hier nicht die Möglichkeit, diese Theorien im Hinblick auf eine Auswertung für eine Ästhetik des Comics zu überprüfen. Das Untersuchungsfeld muß im Blick auf eine allgemeine Beschreibung der ästhetischen Dimension

des Comics begrenzt bleiben, wobei das vorzustellende Ästhetikmodell davon ausgeht, den Comic als ästhetisches Zeichen zu sehen, das als solches nur in Zeichenprozessen existiert (Morris, 1972), 99). Damit wird eine semiotische Ästhetik herangezogen (Bense u.a.), die die Theorie der Zeichen auf ästhetische Prozesse anwendet und die ästhetischen Zustände feststellt, die über den untersuchten Inventaren erzeugt wurden. Daraus folgt, "daß die ästhetische Analyse ein Sonderfall der Zeichenanalyse" ist (Morris, 1972, 106).

Aus dem medialen Charakter und den Gestaltprinzipien der Comics läßt sich weiter ableiten, daß sie als ästhetische Objekte Träger von Informationen sind. Ein anderes ästhetisches Modell, das sich mit dem vorgenannten semiotischen Untersuchungsrahmen gut verträgt, ist von der Informationsästhetik entwickelt worden. Sie versteht Ästhetik primär als Informationsverarbeitung. Dadurch, daß die Informationsästhetik ästhetische Phänomene als Funktion von Informationsprozessen sieht, bildet sie verstärkt den formalen Strukturgedanken heraus und berücksichtigt weniger inhaltliche Kategorien. Dadurch, daß Ästhetik als "Funktion der Anordnung informationstragender Zeichen" (Köller, 1973, 313) angesehen wird, gelingt es ihr, ebenfalls Objekte in die Wirkungskategorie mit einzubeziehen, die nicht nur als 'schön' gelten. Damit hat die Informationsästhetik als moderne abstrakte Ästhetik die klassische Begrenzung auf das nur 'Schöne' verlassen. Sie sieht die Zeichenhaftigkeit daher auch in jedem Design- und Kunstobjekt. Für die Bewertungskategorien ästhetischer Objekte ergeben sich auch hier Probleme, die an die jeweils zugrunde liegenden Wertästhetiken und ihren interpretantenabhängigen Faktoren und philosophischen Implikationen gebunden sind.

Nach Bense (1965, 319 ff., 1967, 9, 14, 1969, 9 ff.) kann Ästhetik definiert werden als "Theorie ästhetischer Zustände", die sich an "natürlichen, künstlerischen und technischen 'Gegebenheiten' ('Trägern')" verwirklicht. Die Fixierung ästhetischer

Zustände bedarf jeweils eines materialen Repertoires und ist zugleich die "Fixierung eines Weltverhältnisses". Ästhetische Zustände haben neben der materialen auch eine "semantische" Komponente und sind weiter durch Substanz-, Form- und Intensitätskategorien bestimmt.
Die drei verschiedenen Funktionsweisen der ästhetischen Zustände sind:

1. die Realisationsfunktion: sie ist objektbezogen, repräsentiert, wenn sie durch Symbole bezeichnet, präsentiert, wenn sie andeutet und konstruiert, wenn eine Modelldarstellung vorliegt.
2. die Kommunikationsfunktion: sie bezieht sich auf die Übertragbarkeit als Mittel; sie kann diskret (unzusammenhängend), selektiv (auswählend) oder kontinuierlich erfolgen.
3. die Kodierungsfunktion: sie entspricht dem Interpretantenbezug; sie kann analog (ähnlich gleichartig), digital oder kopulativ (kompositorisch verbindend) sein.

Aus der Zeichenhaftigkeit des Objektes und seiner relationalen Funktion ergibt sich, daß das Ästhetische ebenfalls eine Relation, demnach kein physikalisches Substrat, sondern die Mitealität ist, die sich aus dem Ordnungsgefüge der Zeichen und den Superierungen ergeben und sich im Kommunikationsprozeß konstitutieren. Moles (1971, 165 ff.) hat diesen Sachverhalt durch seine Unterscheidung zwischen semantischer und ästhetischer Information herausgearbeitet. Er geht davon aus, daß sich in Zeichenprozessen die beiden Ebenen unterschiedlich überlagern, bzw. korrelieren oder gruppieren, in jedem Falle aber in dialektischer Opposition stehen. Die spezifische ästhetische Information ist jeweils an das spezifische Zeichensystem oder Medium gebunden, wohingegen die semantische Information durch ihre logische Struktur in andere Zeichensysteme übersetzbar und durch verschiedene Kanäle übertragbar ist. Moles kennzeichnet damit die

ästhetische Information als Originalität, die jeweils kanalspezifisch gebunden ist. Sie läßt sich nicht ohne Qualitätsverlust in andere Zeichensysteme übertragen.

Brög (1977, 33) führt diesen Tatbestand folgendermaßen aus:

> "Wie wesentlich es ist, zwischen ästhetischer Information und z.B. Außenwelt bezüglicher Information zu unterscheiden, sieht man u.a. daran, daß ästhetische Zustände, die in einem Realisat gebunden sind, nicht auf ein anderes Objekt, schon gar nicht auf ein Objekt einem anderen Medium zugehörig, übertragbar sind. Ästhetische Zustände sind nicht transferierbar - für semantische Inhalte gilt dies nicht -was die Singularität von ästhetischen Objekten garantiert."

Deutlich wird das Angesprochene auch, wenn man sich vorstellt, wie ein und dieselbe (semantische) Information von verschiedenen Medien (etwa Pressenotiz, Hörfunknachricht, Fernsehvermittlung, Comic Strip) dargeboten wird. Das wir jeweils andere ästhetische Qualitäten erfahren, liegt in der Art der Kodierung der medialen Zeichensysteme, aber vor allem an der unterschiedlichen Bedeutungsvermittlung durch die ästhetische Information im Mediationsprozeß des Empfängers, Lesers, Hörers und Interpretanten. Ästhetische Information reflektiert auf die innere Disposition des Empfängers, kann als "persönliche Information" (Moles) gelten, wodurch ein Wechselprozeß mit der Wirkung semantischer Information gegeben ist.

Zusammenfassend ließe sich feststellen,

> "daß die ästhetische Information das Objekt ausmacht, daß aber eine hohe Bewertung (im Rahmen eines Wertsystems) der ästhetischen Information das Kunstwerk ausmacht" (Nake, 1974, 68).

Semiotisch gesehen handelt es sich dabei um den Tatbestand, daß ästhetische Qualitäten an die Zeichenträger gebunden aufgefaßt werden, somit das ästhetische Objekt als semiotische Relation seine Bedeutung zunächst einmal über den internen Interpretanten gewinnt. Damit ist gemeint, daß immer nur die materiale innovative Realisation des ästhetischen Zustandes das

eigentliche Kunstrealisat ist, die Realität "Kunstobjekt" (interner Interpretant). Die semantische Realität des Dargestellten dagegen ist immer uneigentliche Realität, das "Idealisat" (externer Interpretant) (vgl. Brög, 1977, 36; Bense, 1975, 147).
Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt ergibt sich aus der Undeterminiertheit ästhetischer Prozesse. Der Kreator wählt aufgrund seiner Intention aus einem beliebigen Repertoire von Signalen aus, die als physikalische Substrate vorliegen. Diese Selektion bringt den eigentlichen ästhetischen Zustand hervor. Erst die Offenheit der Ordnungsstruktur gibt die Möglichkeit zu Veränderungen und fördert Innovationen bzw. Originalität (in jeder Ästhetik als hochwertig angesehen!), wobei das gestaltete Objekt sich der Intention annähert. Wenn jedes ästhetische Objekt als Ergebnis von Strukturierungsvorgängen ganz bestimmter Zeichenfolgen (Semiosen) beschrieben wird, dann kann das Maß der Wahrscheinlichkeit, mit dem ein Zeichen in einer Zeichenfolge vorkommt und ebenfalls der Grad der Ungewißheit, mit dem die jeweilige Zeichenfolge aus dem Repertoire des Zeichensystems selektiert wird, beschrieben und erfaßt werden. Information entsteht dann durch die Beseitigung der Ungewißheit in der Kommunikationssituation, während sich die Vorhersehbarkeit als Redundanz definieren läßt.
Verfolgt man diesen Sachverhalt innerhalb dieser Modellvorstellung konsequent weiter, dann korreliert ein hoher statistischer Informationswert eines ästhetischen Objektes, d.h. die Zeichenkombinationen sind sehr selten (niederfrequent), mit einem hohen Grad an Originalität, d.h. die seltene Kombination wird vom Empfänger als Innovation empfunden und interpretiert.

Diese Erkenntnisse lassen sich auf unseren Untersuchungsgegenstand folgendermaßen übertragen: der Comic als mehrdimensionales Zeichensystem besitzt aufgrund dieser Ausstattung auch eine größere Variationsbreite innerhalb eines möglichen Informationsbetrages. Dadurch, daß mehrere Wahrnehmungsreize

miteinander korrelieren, läßt sich die These von der Hinweissummierung unterstützen. Die Wahrnehmungsreize werden besser voneinander unterschieden, strukturiert und verarbeitet. In der mehrdimensionalen Mitteilung ist die Größe der Information damit in der Regel höher als in der eindimensionalen (vgl. Schulz, 1974, 139 ff.).

Durch den höheren Grad der Strukturierung wird eine bessere Informationsverarbeitung gewährleistet und damit durch die Hinweissummierung ein größerer Kommunikationseffekt erzielt. Statistisch gesehen weitet sich ebenfalls das Feld für Innovationen.

Diese Aussagen sind allerdings Einschränkungen unterworfen, die in der begrenzten Auffassungskapazität des Menschen begründet sind:

1. Die Unwahrscheinlichkeit des Auftretens der Zeichenfolgen darf nicht so groß sein, daß sie als chaotisch empfunden wird, kein Verständnis mehr möglich ist, also kein Kommunikationsprozeß stattfinden kann. Ein gewisser Grad von Redundanzen muß immer vorhanden sein, um Originalität in Abgrenzung dazu definieren zu können.

Der Grad von Originalität kann damit nicht nur objektbezogen, sondern auch subjektbezogen als individuell determiniert aufgefaßt werden, d.h., daß die Beurteilung von Originalität abhängig ist vom Repertoire des Empfängers. Je größer sein Zeichenrepertoire, um so schwieriger ist ein Grad von Innovation festzustellen.

Auch das Gegenteil ist zu kennzeichnen: ästhetische Objekte können auch ein Zuviel an Redundanzen aufweisen, so daß Langeweile im Rezeptionsprozeß auftritt. Dies wird häufig als ein Kriterium trivialer Texte angesehen (vgl. etwa: Köller, 1973; Waldmann, 1973; Ide u.a. 1973). Wir kennen aber auch poetische Texte, die gerade das Triviale, etwa ständige Wiederholungen, zu ihrem Gegenstand machen und als besonders ästhetisch

kategorisiert werden. Somit ist Vorsicht geboten.
Das Bewertungsprimat für Originalität innerhalb der Informationsästhetik und als Kategorie im heutigen Kunstverständnis fördert wie Köller (1973, 326) weiter ausführt "rein artistische Tendenzen", so daß häufig der Blick auf die Erkenntnis verstellt wird, daß im Wiedererkennen bekannter Strukturen, bzw. im Finden von erwarteten Strukturen, möglicherweise auch ein ästhetisches Erlebnis gesehen werden kann. Wiedererkennen hat etwas mit Sichauskennen, Sichzuhausefühlen zu tun, was sicherlich einen starken Kommunikationseffekt der Comic-Rezeption darstellt.

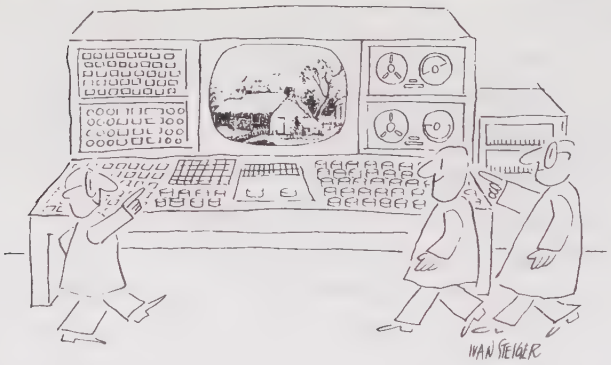


Abb. 3: Ivan Steiger
Aus: Westermanns Monatshefte 6/1978

2. Es muß noch einmal der Gedanke aufgegriffen werden, daß jeder Kommunikationsprozeß und damit jeder ästhetisch kreierende wie interpretierende in der Dimension der Zeit stattfindet. Für die Auffassungskapazität des Menschen ergibt sich darauf folgender Sachverhalt, den Schulz (1974, 151 f.) beschrieben hat:

> "Der bei menschlicher Wahrnehmung übertragene Betrag an Information wächst mit zunehmender Dimensionalität nur dann, wenn die Wahrnehmungsdauer zeitlich nicht

> begrenzt ist. Wenn also viel Zeit zur Verfügung steht und die Mitteilung ist dimensionsarm, d.h. wenig strukturiert, dann steigert eine Erhöhung der Dimensionalität das Unterscheidungsvermögen und damit den Kommunikationseffekt. Wenn aber - andererseits - die Mitteilungen sehr komplex sind (eine hohe Dimensionalität haben), dann erhöht eine Verlängerung der Wahrnehmungsdauer das Unterscheidungsvermögen und den Kommunikationseffekt. ...Die menschliche Wahrnehmung ist entweder zeitbegrenzt oder dimensionsbegrenzt".

Damit kann durch wiederholtes Nachlesen möglicherweise die gewünschte Wahrnehmungstiefe bei anfänglichen Unverständlichkeiten erzielt werden. Intensität und Aufnahmegeschwindigkeit können individuell genutzt werden, was z.B. beim Rundfunkhören und Fernsehen nicht in dem Maße der Fall ist.

Für dieses aktive Wahrnehmungsvermögen hat W.A. Koch (1971, 375 ff., 444) (vgl. auch Hünig, 1974, 8) eine Unterscheidung nach drei grundlegenden Fokusmodi getroffen, die bei der Textrezeption auftreten können. Dabei geht Koch allerdings von einem viel engeren Ästhetikbegriff aus. Er unterscheidet einen informationellen Fokus, der den Textinhalt und dessen Bedeutungsstrukturen erfaßt. (Bei Kerkhoff, 1975: "spontaner Rezipient"). Die Erfassung Bedeutung tragender Elemente ist bei einer normalen Fokustiefe allerdings gering. Weiter unterscheidet er einen stilistischen Fokus und einen ästhetischen Fokus, der Unvereinbarkeiten oder Erwartungsdurchbrechungen registriert. Der ästhetische Fokus erfaßt nicht-triviale Rekurrenzen. Dabei können die Foki in unterschiedlichen "Schaltungen" vorliegen. Wenn z.B. eine Person eine ironische Aussage wörtlich versteht, dann schaltet sie den informationellen vor den stilistischen. Hünig (1974, 214) unterscheidet auch einen rituellen/informationellen Fokus, der z.B. dann auftritt, wenn ein Leser mit einer speziellen Erwartungshaltung immer die gleichen Abenteuer eines Helden liest. Dieser liegt sicher auch dann vor, wenn immer über die gleichen Gags in den Funnies gelacht werden kann.

3. Übergreifende Aspekte

In diesem Zusammenhang wird eine Fülle von Problemen sichtbar, die sich auf psychologische und soziologische Bedingtheiten der Wahrnehmung beziehen. Sie sollen nur kurz und zusammenfassend dargestellt werden im Hinblick auf einige besonders zu pointierende Aspekte, die die Wahrnehmung des ästhetischen Objektes im Regelkreis der kreativen und kritischen Selektion vor allem bei der Vermittlung und Interpretation ausweisen, was in didaktische Überlegungen mit einbezogen werden müßte.

Dabei ist es ein Hauptanliegen des folgenden Kapitels, für die bisher aufgezeigten Einzelerkenntnisse, die den Comic als ästhetisches Objekt und als massenmediales Kommunikationsmittel definierten, ein Rahmensystem vorzustellen, das es erlaubt, ihm und seiner Vermittlung einen Stellenwert in einem soziokulturellen Beziehungsgefüge zuzuweisen. Dieses Rahmensystem kann in einer dynamischen Zyklentheorie kultureller Kreisläufe gesehen werden. Sie sieht das ästhetische Objekt eingebunden in einen Kreislauf zur Verbreitung von Ideen, der vor allem auf dem Weg über die Massenkommunikationsmittel funktioniert.

3.1. Probleme der ästhetischen Wahrnehmung

> "Wahrnehmung ist die Aufnahme und Verarbeitung von Information". (Leontjew, 1971, 132

Jede Wahrnehmung ist mit einem bewußten und unbewußten Erkenntnisvorgang gekoppelt. Damit ist Wahrnehmung eingebunden in Bewußtseinsprozesse, Lern- und Erfahrungsprozesse. Klassische Wahrnehmungstheorien, wie die Gestalttheorie und der Strukturalismus bemühten sich, diese Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgänge zu beschreiben und empirisch zu verifizieren. Die Gestalttheorie als Feldtheorie versuchte vor allem die Abhängigkeit der Wahrnehmung von den organisierten Charakteristika des Gehirnfeldes und den psychologischen Determiniertheiten des Menschen zu bestimmen und kam zu brauchbaren Erkenntnissen, die teilweise heute noch Gültigkeit haben. Amerikanische

Ansätze (vor allem Gombrich/Hochberg/Black, 1970: Arnheim, 1974) versuchten eine Verschmelzung der beiden Theorien und beschrieben das Wahrnehmen der sichtbaren Welt als Erfassen eines "stimulus pattern" (Arnheim), das als ein sehr geschicktes zweckdienliches Selektionsverhalten bestimmt wird, das quasi Sequenzen als "program" (Hochberg) aufnimmt und somit zielgerichtet eine bestimmte Vorstellung von Welt aufbaut. Die Informationstheoretiker sprechen hier von Superzeichenbildung. Funktionalistische Theorien (Ittleson, Cantril, Perrine) verweisen stärker auf die Rolle der Wahrnehmung, durch Lernprozesse das Verhalten zu steuern.

Die Wahrnehmung der Gegenstandswelt und die Wahrnehmungsleistung sind dabei stets in soziale Zusammenhänge eingebettet, die durch die Gesellschaftsform eine klassenspezifische Prägung erfahren, die bei Bourdieu (1976) als "Klassen-Ethnozentrismus" apostrophiert wird. Diese komplexen Verhältnisse und das dialektische Verhältnis von sinnlicher Erkenntnis und begreifendem Erkennen durch das Denken innerhalb der Wahrnehmungstätigkeit in der bürgerlichen Gesellschaft untersuchten vor allem Leontjew (1973) und Holzkamp (1973.). Ganz bestimmte Gesellschaftsschichten erführen zwangsläufig eine "Entdifferenzierung" und "Vereinseitigung" (Holzkamp, 1973, 280 ff.) ihrer Wahrnehmung, so daß bestimmte Wahrnehmungskompetenzen verkümmerten, bestimmte andere nur noch als Detailfunktionen vorlägen.
Auch Bourdieu (1976, 62) kennzeichnete eine "auf die Erfassung von Primärbedeutung reduzierte Wahrnehmung" als "verstümmelte Wahrnehmung". In seinem Aufsatz 'Elemente einer soziologischen Theorie der künstlerischen Wahrnehmung' führt er einige bemerkenswerte Gedanken aus, die man, allgemeiner, auch auf eine ästhetische Wahrnehmung ausdehnen kann.
Er beschreibt, daß wieder andere Gesellschaftsschichten eine Ausbildung und Erweiterung ihrer ästhetischen Kompetenzen erführen, so daß sie sich für die künstlerisch gestalterische

Gegenstandswelt als gebildete Sachverständige betrachteten, deren ästhetische Erfahrung "von der einfachen Empfindung bis zum wissenden Genuß" reiche. (Bourdieu, a.a.O. 63). Die bei ihnen entwickelte "kulturelle Chiffre" verleiht ihnen die Möglichkeit zur Dekodierung ästhetischer Objekte.
Diese wenden sie auch auf Werke fremder Kulturen und Epochen an, womit Bourdieu (a.a.O. 63) gleichzeitig feststellen kann,

> "daß das öffentliche Bild, das die Menschen einer bestimmten Epoche sich von einem Werk machen, streng genommen das Produkt der Instrumente der Wahrnehmung ist, die sich historisch gebildet haben, sich also historisch verändern und die ihnen von der Gesellschaft, der sie angehören, geliefert werden!"

Damit gewinnt das vermittelte künstlerische Dechiffrierungsvermögen als System den Charakter einer sozialen Institution. Zur Vermittlung des Dechiffrierungsvermögens ist es notwendig, die Gesamtheit der ästhetischen Gestaltungen in einem Klassifizierungssystem zu ordnen.

> "Jede Epoche organisiert die Gesamtheit der künstlerischen Darstellungen nach einem ihr eigenen institutionellen Klassifizierungssystem, wobei sie Werke, die andere Epochen unterschieden, einander annähert, und Werke, die andere Epochen einander annäherten, unterscheidet. Und so haben die Individuen Mühe, an andere Unterschiede zu denken als an die, an die das verfügbare Klassifizierungssystem ihnen zu denken erlaubt" (Bourdieu, a.a.O. 66).

Der Modus der Verständlichkeit eines ästhetischen Objektes besteht dann in der Spanne zwischen dem überlieferten institutionalisierten Dekodierungssystem und zwischem dem Dekodierungsanspruch, der dem Objekt objektiv innewohnt, oder von der Spanne zwischen dem "Emissionsniveau" des ästhetischen Objektes und dem "Rezeptionsniveau" des Individuums (Bourdieu, a.a.O. 68).

Dabei ist es einsichtig, daß das Emissionsniveau nicht absolut bestimmt werden kann. Das liegt einmal darin, daß der ästhetische Zustand (Komplexität, Originalität, Ordnung) als Emission

dekodiert und in einem weiteren Zeichenprozeß wiederum in ein anderes Medium - meistens in Sprache - übertragen (kodiert) werden muß, was im Hinblick auf eine Kommensurabilität der Information durchaus von großer Bedeutung ist. Andererseits können Werke je nach angelegtem Interpretationsraster oder Fokusmodus Bedeutungen verschiedener Niveaus erschließen. Wer z.B. in der Entschlüsselung des Symbolgehalts der Filmbilder etwa von Buñuel oder Fellini geübt ist, wird weitere Zeichenschichten aufdecken, die bei Ungeübten auf Unverständnis stoßen. Oder bei grundlegendem Umbruch der gesellschaftlichen Realitäten können sich auch Umstellungen in der Sinnkonstruktion (Schmidt, 1972) ergeben. Als Beispiel für den letzten Tatbestand können die Romane von Karl May herangezogen werden, deren große Popularität und sozialpsychologische Funktion einmal im Kontext des Zeitgeschehens ihrer Entstehung gesehen werden kann: Durch die Industrialisierung, die große Depression und den Börsenkrach 1873-1896 erlebte der wilhelminische Mittelstand eine wirtschaftliche Verunsicherung, zu der die Romaninhalte eine Wertopposition herstellten. Die Helden haben Handlungspielräume, die sie noch verborgene Schätze finden lassen oder in denen sie sinnstiftend wirken können. Antimaterialismus, Antiimperialismus und Antiindustrialismus gaben ihnen wieder Vertrauen in die eigenen Handlungen (vgl. Schulte-Sasse). Heute lesen Kinder und Jugendliche in der Pubertätsentwicklung diese Romane, wobei sich ähnlich unbewußte Semiosen bilden wie vormals in der sozialen Schicht der Großeltern. Die Jugendlichen stehen in einer Sozialisationsphase, in der sie psychisch eine ebensolche Verunsicherung durchmachen. Die wirtschaftliche Verunsicherung ist dagegen für die Erwachsenen heute größtenteils entfallen. Aus diesem Grunde wird leicht verständlich, warum die Karl-May-Romane aus der Erwachsenenabteilung der Bibliotheken in den Bereich "Abenteuer" der Kinderbüchereien transferiert werden mußten.

Was Bourdieu für die Wahrnehmung des künstlerischen Objektes sagt, ist gleichermaßen auch auf andere Kulturphänomene zu übertragen. Es gerät bei ihm aber weniger in den Blick, daß das verfügbare Klassifizierungssystem als kulturelle Chiffre vor allem durch die Massenkultur unserer Gesellschaft geprägt wird, in dem die Massenkommunikationsmittel die wesentlichsten Schaltstellen zur Verbreitung und damit zur Wahrnehmung der künstlerischen und sonstigen Ideen darstellen. Die von ihm herausgehobene Klasse der gebildeten, wahrnehmungskompetenten

Fachleute ist verschwindend klein gegenüber der Masse in dieser Hinsicht Ungebildeter. Erstere sind ein Teil des intellektuellen Mikromilieus (Moles), das häufig wieder die Einflußgruppen bildet, die an verantwortlichen Positionen der Kommunikationsorganismen stehen. Hier sind sie regulativer Teil des soziodynamischen Kulturzyklus. Nur unter geringfügig sich ändernden Wertauffassungen, die in der Regel von ökonomischen Interessen begleitet werden, wählen sie aus der Gesamtheit des Neuen - was stets relativ ist - einzelne Elemente aus, weisen ihnen Bedeutung zu, werten Ideen ab, andere auf. Ihre tendenziöse Auswahl richtet sich vornehmlich nach Kriterien wie "Verständlichkeit", "Bedürfnis", "Interesse".
Andererseits tradieren sie Wertvorstellungen und Vorurteile und bestimmen dadurch, was kulturell wertvoll oder als Kunstwerk anzusehen ist. Der häufig zitierte Anspruch auf Zeitüberlegenheit des Kunstwerks (vgl. Schmidt, 1972) relativiert sich damit m.E. entschieden. So wird die Kultur polarisiert und durch viele kumulative Kreisläufe in Gang gehalten.
Aspekte der zyklentheoretischen Modellvorstellungen werden im folgenden kurz angesprochen. Die Ausführungen folgen den Gedankengängen, die Moles (1976) für eine soziodynamische Theorie der Massenkommunikationsmittel entworfen hat.

3.2. Aspekte eines soziodynamischen Kulturzyklus

Innerhalb der Kultur des Abendlandes als Gesamtheit aller intellektueller Kräfte existiert neben der intellektuellen Untergruppe der Leiter der Massenmedien nur eine verschwindend kleine Minderheit beruflich schöpferisch Tätiger. Sie bildet ebenfalls als Mikromilieu den Nährboden für das Hervorbringen von Innovationen und ist die Schubkraft für eine dynamische Entwicklung der Kultur. Die Verbreitung ihrer Ideen geschieht zwar in einem kleinen Regelkreis innerhalb dieses Mikromilieus, sie sind aber darauf angewiesen, daß die Verbreitung im großen Regelkreis

durch die Massenkommunikationsmittel vorgenommen wird. Damit unterliegen der Wert ihrer Ideen und die Kosten der Herstellung wie der Verkauf einer Ware auf einem kulturellen Markt wirtschaftlichen Bedingungen. Allerdings mit einem großen Unterschied. Obwohl der Autor seine Idee verkauft hat, bleibt sie weiterhin in seinem Besitz, wo sie wiederum in einen kumulativen Prozeß eingeht. Sie wird in der schöpferischen Phantasie assimiliert, weiter gebraucht zur Erzeugung neuer Ideen, zur Veränderung seines intellektuell kreativen Weltbildes und zur Entwicklung seiner künstlerischen Persönlichkeit. Auch durch das Feedback im Prozeß massenmedialer Verbreitung erfährt sie eine zusätzliche Regeneration. Damit hat die Idee einen anderen Mehrwert als andere Güter. Für die "Ebene der kulturellen Ökonomie der Zeichenwelt" präzisiert Moles (a.a.O., 151) die Situation weiter:

> "Daraus ergibt sich eine grundsätzliche Vieldeutigkeit in der Situation des schöpferischen Intellektuellen, dessen kostbarste Ideen diejenigen sind, die sich am schwersten entziffern lassen, während die nur 'halboriginalen' Ideen des Gelehrten, des Beraters oder Dokumentaristen sich leichter spezifizieren, isolieren und letzten Endes abschätzen und verkaufen lassen."

Gerät die Idee, eventuell, und wenn, dann manchmal mit starker Verzögerung, in den Kreislauf der Massenmedien, dann wird sie selbst sehr schnell Bestandteil der Massenkultur und in das Makromilieu integriert, an dem auch der Kreator und das Mikromilieu integrierter Bestandteil sind. Er nimmt gewollt oder ungewollt an der ganzen Fülle der Ideen und an den Kenntnissen der Gesellschaft über die Massenkommunikationsmittel teil. Damit liegt ein geschlossener soziokultureller Kreislauf als Zyklus vor.

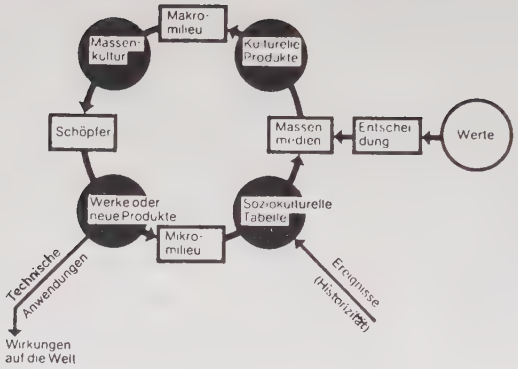


Abb. 4 Der soziokulturelle Zyklus auf seine wichtigsten Elemente reduziert. Diese Abbildung zeigt eine schematische Darstellung des Kreislaufs kultureller Produkte

Aus: Moles 1976, 64

Die Mehrheit des gesamten sozialen Milieus stellt das "Makromilieu". Es wird von der immensen Fülle von Botschaften, die die Massenkultur hervorgebracht hat, überschüttet. Es ist die zweite extreme Art von Milieus in der Gesellschaft,

> "eine ungeheure Masse, die sich kulturell von Presse, Fernsehen, Rundfunk und Film nährt und praktisch passiv das aufnimmt, was ihr das Mikromilieu durch Vermittlung technokratischer Agenten, die die Verbreitungsmaschinen bedienen, liefert" (Moles, a.a.O. 150).

Innerhalb der Soziodynamik wird der größte Teil der Kultur über die Massenkommunikationsmittel abgewickelt. Sie nehmen daher im Zyklus für die Verbreitung die entscheidendste Funktion ein. Im Kreislauf der Massenmedien werden die Ideen in vielen unterschiedlichen Kreisläufen des Plagiats vermarktet und durch starke Banalisierung verbraucht. Der Comic kann hier als Beispiel par excellence angesehen werden, wobei auf

ihn in besonderer Weise das zutrifft, was für die Massenmedien allgemein gilt, nämlich die kulturellen Phänomene mit Gefühlswerten zu besetzen. Damit prägen vor allem die Massenmedien eine Massenkultur, die in Form einer Mosaikkultur vorliegt. In ihr haben die einzelnen Individuen atomistische heterogene Kenntnisfragmente angesammelt, ohne daß es ihnen gelingen kann, eine klare Vorstellung eines gesellschaftlich zu erreichenden Ziels zu gewinnen oder den Gesamtzusammenhang gesellschaftlicher Bedingungen zu erfassen.
Es liegt auf der Hand, daß Vermittler zwischen der Quelle des Mikromilieus und dem Gros des Makromilieus eingeschaltet sind. Sie halten innerhalb des Zyklus empfindliche Punkte besetzt, die im Sinne der Kreislauftheorie verengte Stellen darstellen, an denen die Mehrzahl der Menschen erreichbar ist, und an denen die Vermittler ihren höchst wirksamen Einfluß geltend machen können. Einer dieser Orte ist die Schule mit ihren Pädagogen.

Unter zeichentheoretischen Implikationen werden die pädagogischen Fähigkeiten vor allem in der Kreativität gesehen, die der Lehrer entwickelt, um die semantischen und ästhetischen Qualitäten des Unterrichtsgegenstandes für den gesamten Wahrnehmungsvorgang seiner Schüler so aufzubereiten, daß sie etwa das Neue der Botschaft akzeptieren bzw. ablehnen, die hierarchischen Ordnungsprinzipien des Repertoires erkennen und auf ähnliche Strukturen transferieren oder die integrierenden Faktoren in größere Zusammenhänge einordnen können. Damit engt sich der Blickwinkel der Ausführungen naturgemäß außerordentlich stark ein. Hebt man vom weiten Feld pädagogischer Probleme, vor allem von den zu vermittelnden Wertvorstellungen ab, dann muß notwendig eine Verkürzung der Sichtweise eintreten. Diese kann nur im Hinblick auf eine Verdeutlichung der speziellen Position des Pädagogen als einen Zeichenprozeß vermittelndes System akzeptiert werden.

3.3. Der Regelkreis der kreativen und kritischen Selektion

Es leuchtet unmittelbar ein, daß die Schule einer der Orte ist, in der mögliche ästhetische Dekodierungssysteme institutionalisiert sind und auch Veränderungen dieser Systeme zu institutionalisieren wären. Der Lehrer übernimmt als Vermittler dieser Zeichenprozesse die Position des Kritikers, die recht präzise von Brög (1977, 37 ff.) beschrieben wurde. Sein Entwurf eines Kritikers als ein zeichenverarbeitendes und Zeichenprozesse vermittelndes System in einem ästhetischen Regelkreis der kreativen und kritischen Selektion läßt sich ebenso auf den Pädagogen übertragen.

Auch seine Aufgabe ist es,

> "unter Berücksichtigung des materialen Bestandes des ästhetischen Objektes, ...die Semiosen, die Zeichenzusammenhänge, die das ästhetische Objekt als Zeichensystem näher bestimmen lassen, aufzuzeigen" (Brög, a.a.O. 40).

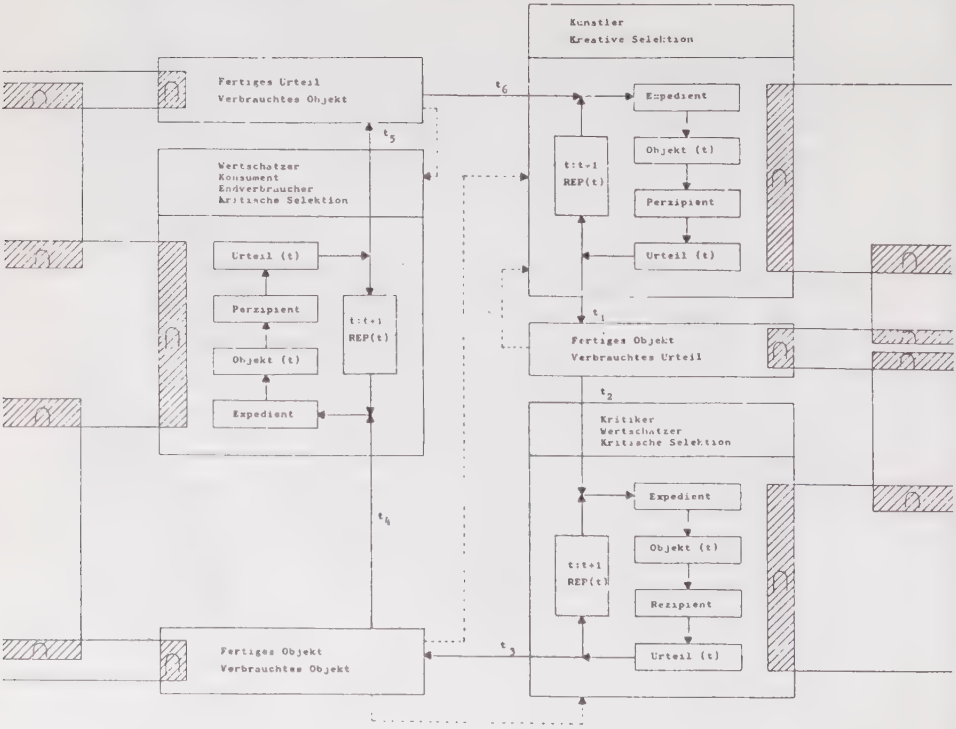


Abb. 5 (Seite 48): Modell eines triadischen Regelkreises von Regelkreisen der kreativen und kritischen Selektion nach Brög (1977, 38)

Innerhalb dieser Modellvorstellung kann man auch für den Lernraum Schule annehmen, daß das fertige Objekt nicht sofort auf den möglichen Endverbraucher-Schüler trifft, sondern der Pädagoge als vermittelnde Instanz auftritt, auf den somit der zweite Regelkreis im Modell anwendbar ist.
Auch hier trifft zu, daß die kritische Analyse des Lehrers, die er in jedem Fall innerhalb einer Sachanalyse des Unterrichtsgegenstandes zu leisten hat, ebenfalls als kreativer Akt angesehen werden kann. Durch die abgeschlossene Kritik auf der Basis der kritischen Selektion über dem Repertoire des ästhetischen Objektes kann das ästhetische Objekt verbraucht werden, zumindest ist die inhaltliche (semantische) Information verbraucht. Die ästhetische Information dagegen ist häufig so vielschichtig, daß sie sich erst bei längerem Betrachten und Verweilen zunehmend erschließt.

An dieser Stelle ist auch eine kritische Anmerkung erlaubt. Es ist häufig so, daß sich viele Pädagogen/Kritiker anmaßen, die in einem Werk kodierte semantische und ästhetische Information zu verstehen und wieder andere aus Respekt vor seiner Autorität und falschem Selbstbewußtsein den abgegebenen Urteilen folgen, auch wenn sie eigentlich der Meinung sind, daß viel zu viel in das Objekt "hineingeheimnist" wird oder ohne nähere Begründung Ansprüche an das Objekt herangetragen werden, die ihm nicht mehr gerecht werden (vgl. Brög, a.a.O. Anm. 40).

Für die Vermittlung der Zeichenprozesse ist es Aufgabe des Unterrichts, die angebotenen Innovationen der Produzenten durch Anreicherung redundanter Merkmale zu senken, so daß sie von Schülern verstanden werden. Moles (1976, 153) spricht in diesem Zusammenhang von "Verdünnung durch eine größere Anzahl von Zeichen". Damit wird einerseits das von Bourdieu angeführte Emissionsniveau des ästhetischen Objektes herabgesetzt und gleichzeitig des Rezeptionsniveaus erhöht. So kann wiederum

gleichzeitig gelingen, die Zeichenhaftigkeit eines Objektes für den Rezipienten ansteigen zu lassen und aus dieser gesteigerten Möglichkeit Nutzen zu ziehen. Mit den Lernprozessen wachsen die Durchschnittsmengen der Repertoires zwischen Rezipienten und Produzent. Wenn das im Kunstwerk kodierte Neue selbständig vom Rezipienten dekodiert werden kann, ist der Pädagoge als Vermittler an diesem Punkt aus seiner Verantwortung entlassen. (Es darf darauf hingewiesen werden, daß sich damit die pädagogische Aufgabe natürlich nicht erschöpft!)

Damit muß das ästhetische Dekodierungssystem wie es der Pädagoge als übermittelnder Kritiker an seine Schüler heranträgt, zunächst einmal deren sozialdeterminierte Wahrnehmungsleistungen berücksichtigen und seine Schüler bei den Zeichenprozessen abholen, die eben diesen sozialdeterminierten Wahrnehmungsbedingungen entsprechen. (Dabei wäre es, z.B. bezogen auf die Comicrezeption, durchaus empfehlenswert, sich auch einmal intensiv mit dem Verhältnis des Kindes zum Komischen und dem Sinn des Komischen in der Kindheit zu beschäftigen.) Es ist natürlich auch anzumerken, daß der Leser von Comics nicht nur die eidetisch an der Oberfläche liegenden externen Objektbezüge ermitteln, sondern durch Lernprozesse auch zu Ordnungstendenzen vorstoßen soll, die als Tiefenstruktur des ästhetischen Objektes vorliegen. Comics bieten dazu vor allem das Lernen neuer Zeichenelemente und Zeichenkonfigurationen an, worin zweifellos ein Teil ihres Reizes liegt (vgl. dazu etwa die Abb. 12-14, in denen metalinguistische Funktionen des Randlinienzugs der Blase selbständig aus dem Kontext heraus entschlüsselt werden müssen).
Kloepfer vertritt m. E. zu Recht die Ansicht, daß die meisten massenmedialen Bild-Wort-Nachrichten dynamische Semiosen verlangen. Dadurch, daß sich beim Comic die Geschichte sukzessiv konstituiert, gelingt es manchmal nicht, den einmal gefundenen Kode zur Dechiffrierung anzulegen. Es ist vielmehr so, daß sich die Interpretation

erst im Entschlüsselungsprozeß herausbildet, sich wieder verändert oder erweitert.

(Abb. 30 vermittelt solch eine manipulierende generierende Teilsemiose. Die vom Felsen stürzende Sataniah wird in der Phantasie des Gringo Vargas zu einem Schmetterling. Er liebte seine Frau, aber als Verräterin mußte er sie töten. Erst von diesem Augenblick an kann der Leser den Schmetterling als Symbol deuten, das die ganze Episode durchzieht.)

Es ist Aufgabe des Pädagogen, das Spiel mit dem Entschlüsseln verschiedener Zeichenebenen zu schulen und ein bewußtes Erleben der Eigenleistung dieses dynamischen Gebrauches der Semiosemöglichkeiten zu sichern. Der Schüler soll sich als Zeichenrealisierender erleben, der einen ästhetischen Prozeß mit Erfolg vollzieht. Das Ganze soll erfahren werden als ein Prozeß "der der rezipierenden Intelligenz schmeichelt, die Phantasie anregt und die eigene Leistung bestätigt". (Kloepfer, a.a.O. 51 f.) Er soll fortgeführt werden bis zur kritischen Distanz und zur Entlarvung des Scheins. Damit erlebt sich der Rezipient "als der erfolgreich Aufdeckende der wahren Bedeutung von Worten, Mienen, Gesten, Tätigkeiten, sowie der ganzen Handlung". (Kloepfer, a.a.O. 52) Der Prozeß der Kodebildung und -veränderung findet aber auch heraus, daß sich Zeichenkonfigurationen mit wiederholtem Gebrauch konventionalisieren und ihre Originalität verlieren.

(Zur Erläuterung sei auf die Serie 'Asterix und Obelix' verwiesen. Nur durch Interpretationshilfen gelingt es z.B. Hauptschülern, die komischen Wort- und Klischeeverdrehungen (Asterix = Sternchen im Sinne eines typographischen Indexes, Obelix = Obelisk) zu entschlüsseln und das in den Figuren angelegte komplementäre Anti-Logos-Prinzip zu durchschauen und die ins Grotesk-Gigantische verzerrten Übertreibungen letztendlich als Kompensation der Ohnmächtigen zu verstehen.) (vgl. Stoll, 1974)

Um den Schülern auch innerhalb dieses Mediums materiale innovative Realisationen vorzustellen, eben das, was wir als eigentlichen ästhetischen Zustand des Comic herausgestellt haben, genügt es nicht, nur die Comics aufzubereiten, die die Schüler schon kennen. Der weitaus bedeutendere Unterrichtsteil muß darin liegen, Comic-Beispiele vorzustellen, die neu für die Schüler sind, nicht

ihren Lesegewohnheiten entsprechen und deren Originalität und innovative Zeichenkonfigurationen geeignet sind, einen Dekodierungsprozeß in Gang zu setzen, der mit ästhetischem Vernügen verbunden ist.

An diesen Comic-Beispielen sollten dann vor allem die dynamische Beziehung der Bilder untereinander (Montagefigur'en) und Aspekte der Beziehungen zwischen Wort und Bild erarbeitet werden.

Ein besonders schwieriges Problem ist es immer, die Schüler Comics zeichnen zu lassen. In den seltensten Fällen gelingt es dabei, die inhärente Dynamik des Mediums zu erreichen. Das liegt sicher zu einem in der ungenügenden zeichnerischen Schulung unserer Schüler, die einem differenzierten medialen Zeichensystem gegenüberstehen. Zum anderen liegt es aber auch daran, daß die Schüler zwar die formalen medialen Zeichen wie Sprech- und Denkblase, Bildeinteilung und Geräuschlaute anwenden, aber dieser rein formale Apparat den medialen Spezifitäten nicht gerecht wird, weil Comics eben aus der Dynamik der Bild-Wort-Beziehungen leben, Sprache und Bild als wechselseitig indizierender Kontext vorliegen, der sich stets neu konstituiert und vom Grad der Fiktionalität bestimmt wird. Diesen Zusammenhängen soll nun nachgegangen werden.

II. Formaler Aspekt

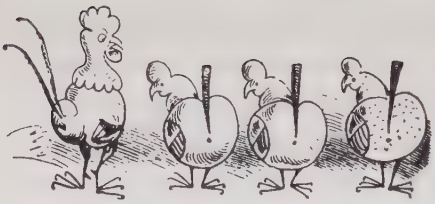
Bevor wesentliche Kriterien der dynamischen Wort-Bild- und Bild-zu-Bild-Beziehungen als übergeordnete und zusammenfassende Aspekte aufgezeigt werden, ist es nützlich, die medienspezifischen Zeichen des Comics, wie sie üblicherweise verwandt werden, einer allgemeinen Betrachtung zu unterziehen. Um den Rahmen der Exposition nicht zu sprengen, soll dies in der Weise geschehen, daß nur grundsätzliche Vorüberlegungen, die bei einer analytischen Behandlung aller Zeichen zu berücksichtigen wären, vorgetragen werden, da es nicht darum geht, die vielfältigen und komplizierten Zeichenkonfigurationen und ästhetisch-semiotischen Beziehungen zu erarbeiten, sondern nur den Gesamtüberblick zu vermitteln, in den die Zeichen eingebunden gesehen werden.

Aus diesem Grund werden sich die Vorüberlegungen zunächst drei Aspekten zuwenden: dem Bild an sich und seinem Rand oder Rah-

men, den semiotischen Beziehungen der ikonisch-visuellen Zeichen, die ästhetisch meistens als Tuschezeichnungen realisiert vorliegen und den vielfältigen verbal-symbolischen Zeichen und ihren möglichen semiotischen Bedeutungsveränderungen. Erst mit Punkt 4 und 5 nähern wir uns dem Kernziel einer Analyse: den Wort-Bild-Interferenzen.

1. Der Comic als Randlinien-Medium

Konstituierendes Merkmal für den Comic ist die Reihentechnik der Bilder mit zugehörigen Texten. Das Einzelbild konstituiert sich in der Regel als Rechteck mit einem begrenzenden schwarzen Randlinienzug, in dem sich eine Zeichnung befindet, die häufig koloriert ist. In der Zeichnung sind wiederum Aussparungen in Form von Blasen oder Ballons oder kleineren Rechtecken, die verschiedene Formen sprachlicher Aussagen aufnehmen. Auch innerhalb der Zeichnung können sich Grapheme oder verbale Einheiten befinden. Durch das Nebeneinanderstellen von Bildern wird die Abgrenzung einer Zeichnung zu ihrer Umgebung zu einem wesentlichen ästhetischen Faktum. Die folgenden Überlegungen zur Abgrezung durch einen bildzugehörigen linearen Rand beziehen sich demnach in ihrer Grundsätzlichkeit auch auf Blasen und andere Abgrenzungen innerhalb eines Bildraumes.
Zwei grundsätzliche Gestaltungsarten lassen sich gegeneinander abgrenzen. Bei der ersten zeigt die Zeichnung ihre Darstellung ohne schwarzen Randlinienzug, d.h. ihre Ausdehnung ist als solche durch die äußersten Punktmerkmale der Linien erkennbar. Der Zwischenraum zur nächsten Zeichnung ist so weit/eng, daß der Zusammenhang als Folge indiziert wird. (Hier stellt sich das Problem, wie weit/eng der Zwischenraum als metrische Distanz sein muß/kann, um eine Folge zu indizieren.) Innerhalb der Extension der Zeichnung können die dargestellten Objekte vollständig oder in Teilen gezeichnet sein, häufig auch vignettiert, aber ohne daß ein Randlinienzug die Objekte oder Objektteile umschließt.



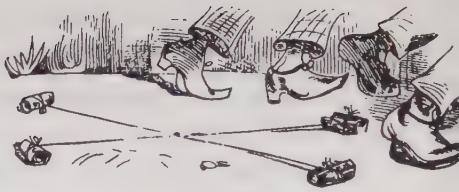


Abb. 6 W. Busch: Max und Moritz

Bei der zweiten Darstellungsform wird die Zeichnung stets mit einem schwarzen Randlinienzug eingefaßt, was dem Zeichner die Begrenzung der Objektteile und der Rechtecke zueinander erleichtert. Da er nicht unbedingt nur das Einzelbild vor Augen hat, sondern die Gestaltung einer ganzen Seite beachtet werden muß, handelt es sich um eine ganze Reihe von ästhetischen Entscheidungsprozessen, die die Maßverhältnisse und Symmetrien der festzulegenden und entstehenden Rechtecke betreffen. So können Verschachtelungen vorgenommen werden, ein Bild erscheint vor die anderen gesetzt, und perspektivische Verkürzungen erzeugen Raumillusionen. Da in der Regel Ausschnitthaftigkeit Kriterium der Darstellung ist, liegt hierin einer der Gründe, warum der Comic zu einem Medium des Randlinienzuges par excellence geworden ist. Selbstverständlich wird auch die Mischung der beiden Darstellungsformen gehandhabt, wobei der ästhetische Reiz des Wechselspiels von relativ offenen und geschlossenen Bildräumen auch für die Semantik der Erzählung genutzt wird. (Anhang 1)

Der Zeichner legt durch die begrenzende Linie das Format der Zeichnung fest. Damit isoliert er das Bild gegenüber der Umgebung. Der Zeichner vermittelt aber auch gleichzeitig ein Bild in seinem Eigenwert und bestimmt damit einen individualisierenden Aspekt: Das Bild wird zum autonomen ästhetischen Gegenstand als Resultat eines schöpferischen Vorgangs.

Es läßt sich weiter feststellen, daß der Rand eine Realität ist, die Dargestelltes gegen ein flächige Umgebung abgrenzt, welche für einen Leser bestimmt ist. Als ästhetisches

Mittel hat der Rand damit keine eigenständige Realität, sondern relationale Funktion. Ich folge damit im wesentlichen den Gedanken, die R. Kübler (1970, 31) für die semiotischen Beziehungen des Bilderrahmens entwickelt hat. Sie stellt fest:

> "Aus dem dreifachen Bezug des Rahmens (nach außen, nach innen und zum Beschauer) kann eine dreifache Leistung abgeleitet werden:
> 1. die der räumlichen Begrenzung, Isolierung,
> 2. die der inhaltlichen Zusammenfassung, Konzentration und
> 3. die der Präsentation der Darstellung bzw. des künstlerischen Objektes.
>
> Das erste ist eine raumsetzende geometrische Leistung,
> das zweite ist eine inhaltsetzende kompositionelle Leistung,
> das dritte ist eine umgebungsgebundene kommunikative Leistung.
> Im allgemeinen hat die erste Leistung die schwächste, die zweite Leistung die stärkste ästhetische Relevanz".

Die raumsetzende geometrische Leistung ist schwach ästhetisch dadurch, daß sie in dieser Funktion unseren allgemeinen konventionellen Sehgewohnheiten entspricht. Diese Sehgewohnheit stellt sich sehr leicht ein, da die Randlinie ebenso eindimensional wie Bildgrund und Umgebung ist, d.h. durch die Eindimensionalität ist die Linie so sehr Element der Darstellung, daß sie nicht sofort als Begrenzung erkannt werden muß (vgl. Kübler, 49). Damit ikonisiert die Linie im semiotischen Sinne kein Objekt mehr, sondern ist Symbol.

Die ästhetisch schwach determinierte Leistung wird aber sofort zu einer stark ästhetischen Leistung, wenn sich etwa die topologischen Eigenschaften ändern, der Randlinienzug nicht mehr als geschlossene Form, sondern etwa als kalligraphischer Schnörkel im Sinne eines Qualisigns vorliegt, der auch nahtlos in Objektteile des Bildes eingezogen werden kann.

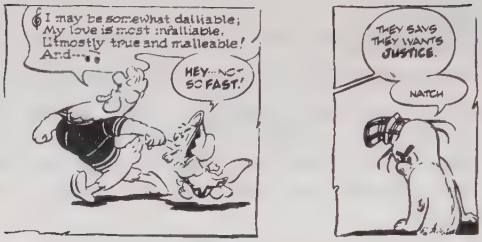


Abb. 7 W. Kelly, Pogo

Eine weitere Möglichkeit, die konventionelle Bedeutung des Bildrandes auszuschöpfen, führte zur Technik des "split-panel". Ein größerer Bildzusammenhang wird in kleinere Bildausschnitte gesplittet, um die Fixation auf besondere Wahrnehmungsräume zu lenken. Dadurch wird die Funktion des Bildes, Wahrnehmungsraum für einen Betrachter zu sein, dominant verstärkt. Die Konstanz der Fixationen im Wahrnehmungsraum "großer Bildzusammenhang" wird quasi verdoppelt dadurch, daß durch die gezielte Eingrenzung die Wahrnehmung "kleine Bildausschnitte" gefordert wird.

> "Das Rahmensystem dient auf diese Weise der Konstanz des Wahrnehmungsgegenstandes, die für die Wahrnehmung des ästhetischen Zustandes notwendig ist" (Kübler, 38).

Aber noch ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt ergibt sich aus der begrenzenden Funktion des Randes. Mit dieser konventionellen Setzung erfolgt die Bestimmung des Bildes als Raum. Die Begrenzung impliziert die Möglichkeit, daß man aus dem Bildraum in den Umgebungsraum wechseln kann. Figuren können ihn überschreiten, durchbrechen, aus ihm kann man herausquellen, -fliegen, aber auch wieder hineingelangen. In ihm kann man sogar gefangen sein. (Anhang 2, 1-3)

Abb. 8 Richard Corben: Encounter at War
Aus: Ran tan plan 27, 1973

Aus dem Bildraum hinaus und in andere Bildräume wieder hineinzugelangen, ist ein wesentliches Kriterium inhärenter Dynamik des Comic. (Weitere Aspekte werden in Abschnitt 4 nachgewiesen.) In dieser Funktion wird das Comic-Rechteck ständig eingesetzt und vom Leser wahrgenommen. Und dies ist ein weiterer Grund dafür, warum der Comic zum Medium des Randlinienzuges wurde.

In konsequenter Fortsetzung des eben verfolgten Gedankenganges ist der Bildraum weiter als Scheinraum zu definieren. Während der Umgebungsraum, das Blatt Papier, reale Realität hat, ist der Bildraum fiktional, ist immer dargestellte Welt einer gemeinten Welt, präsentiert Scheinwelten oder, um K. Hamburger (1968, 55) zu folgen, vermittelt eine "Als-Wirklichkeit".

> "Die Als-Wirklichkeit aber ist Schein, Illusion von Wirklichkeit, und das heißt Nicht-Wirklichkeit oder Fiktion. Der Begriff der Fiktion im Sinne der Als-Struktur aber ist einzig und allein erfüllt durch die dramatische und die epische Fiktion (die Er-Erzählung), wie auch die filmische."

Innerhalb der dargestellten "Als-Wirklichkeit" vermittelt das jeweilige Rechteck an sich und innerhalb der Folge stets Ausschnitte aus einem Zusammenhang. Damit kann das Comic-Bild wie jedes andere Tafel-Bild als Augenblicksraum im Sinne Lessings

bestimmt werden (vgl. Kübler, 44 f.). Jedes Rechteck zeigt Ausschnitte von Aktanten an bestimmten Orten zu ganz bestimmten Zeiten. Dazu muß der Zeichner den prägnantesten Moment auswählen und in der beabsichtigten Wirkung präsentieren. Damit wird jedes Bild an sich durch den Rand raumzeitlich bestimmt.

Da der Comic jedoch eine Bildfolge ist, also nicht ein einzelnes Bild präsentiert, erfährt die Beziehung der Bilder untereinander durch den Rand zunächst eine Einengung auf temporäre Bezüge. Dies wird deutlich, wenn man in Betracht zieht, daß bei der Bild-zu-Bild-Beziehung der präsentierte Innenraum, wie Landschaften, Architekturen oder Intérieurs die gleichen bleiben können, sich die jeweils ausgewählten Augenblicksdarstellungen der Handlung aber stets ändern. Damit wird die Bildfolge anders als das Einzelbild primär durch zeitliche Begrenzung bestimmt, erst in zweiter Linie durch raumzeitliche. (Diese Aussage trifft auch auf den Film zu.)

Die Bestimmung der vielfältigen Funktionen des Randlinienzugs im Comic sind nur möglich - und das mag trivial sein - durch das perzeptive Wahrnehmungsvermögen als unmittelbare Voraussetzung des Rezeptions- und Kommunikationsaktes, welches die dargestellten Objekte und ihre Eigenschaften zunächst identifizieren muß, dann aufgrund der Identifizierung die Kategorisierung vornimmt, die schließlich in eine Interpretation mündet. Identifizierung und Kategorisierung sind also zwei wesentliche Vorgänge im Rezeptionsprozeß. Auf die nun vorzunehmende allgemeine Charakterisierung der beiden grundlegenden medialen Zeichenrepertoires bezogen, wird häufig herausgestellt (vgl. Schulz 1974a, 222), ikonische Zeichen erleichterten die Aufgabe der Identifizierung, verbale Zeichen dagegen begünstigten die Kategorisierung. Bilder seien besonders anschaulich, wenn sie die Unterscheidung verschiedener Spezies von Landschaften, Tieren,

Menschen, etc. zuließen, Wörter dagegen kaum ersetzbare Darstellungsmittel, wenn abstrakte Sachverhalte zur Sprache kämen. In gewissen Grenzen seien beide Zeichensysteme nicht vergleichbar, nicht substituierbar, hätten ihre speziellen Vorzüge. Aus den differenziellen Möglichkeiten dränge sich auf, daß es ideal sein müßte, die verschiedenen Vorteile beider Zeichensysteme zu kombinieren, nämlich die dimensionsreiche und detailgetreue Darstellung, die die Identifizierung erleichtere, zu kombinieren mit den Vorteilen der verbalen Zeichen, die die Benennung durch einen eindeutigen Begriff, damit die Klassifizierung erleichtere.

Für eine wissenschaftliche Abhandlung, in der optimale Verständlichkeit durch Veranschaulichung und definite Begrifflichkeit zu fordern sind, leuchtet das sofort ein. Ob diese Ansprüche aber auf alle Bild-Druck-Medien und den Comic im besonderen zu übertragen sind, kann nicht ungeprüft hingenommen werden. In dieser Aussage liegt nämlich die Prämisse, daß Sprache nur dann optimal ihr Wesen preisgibt, wenn sie Begriffe als Bezeichnungen für Kategorien festlegt und der größere Wert des Bildes in der Detailgenauigkeit liegt. Auch das Bild muß weitaus differenzierter gesehen werden, und das Problem des Zusammenspiels der beiden Zeichensysteme für die unendlich vielen differenzierten Ansprüche an Kommunikation scheint weitaus komplizierter zu sein, als diese verkürzte Aussage es erscheinen läßt.

2. Bildzeichen: ikonisch-visuelle präsentative Zeichen

Bildzeichen werden diejenigen unzähligen Zeichengebilde genannt, die eine unmittelbare Präsentation von Dingen vornehmen. Durch diese abbildhafte Objektrelation sind sie zunächst als ikonische Zeichen zu klassifizieren. Im Gegensatz zum sprachlichen Zeichen rekrutieren visuelle Zeichen aus offenen Repertoires von Elementen, d.h. sie sind unendlich und nicht diskret. Der radikalste Unterschied zu den Sprachzeichen besteht in ihrer Nichtdiskursivität, d.h. sie bieten ihre Bestandteile simultan dar. Die visuelle Struktur wird

durch einen Akt des Sehens erfaßt und nicht durch einen des Lesens. Auch Bildzeichen sind hierarchisch geordnet. Sie haben eine präsentative Ordnung und schließen sich zu höheren Einheiten (Molekularzeichen) und Superzeichen (Gestalten) zusammen. Doch besteht hier die Schwierigkeit, in Elementarzeichen als minimale Bausteine zu segmentieren. Dies liegt daran, daß visuelle Zeichengebilde zwar zu komplexen Kombinationen fähig sind, diese aber von keiner Syntax (Grammatik) reguliert werden, die bestimmt, nach welchem feststehenden System syntaktischer Regeln die Zeichen miteinander verknüpft werden sollen. Bildzeichen haben daher kein Vokabular, und ihre Bedeutung kann in keinem'Wörterbuch' nachgeschlagen werden (Langer, 1965, 100 f.). Bildzeichen können auch nicht durch andere präsentative nichtdiskursive Zeichen definiert werden. Eco (1972, 214) stellt fest, daß wir die visuellen Zeichen

> "aufgrund von schwachen Codes kommunizieren, welche kaum definiert sind, sich ständig verändern und in denen fakultative Varianten gegenüber den relevanten Zügen überwiegen."

Die Elemente können in immer neuen Kontexten andere Bedeutungen übernehmen. Punkte, Linien, Flecken, Licht- und Schattenflächen, Farben und Proportionen haben ihre Bedeutung ausschließlich innerhalb ihres konkreten Kontextes. Die Detailpunkte der Abbildung eines Objektes können daher auch als Indices aufgefaßt werden, so daß von indexikalischen-visuell präsentativen Zeichen gesprochen werden kann, die wiederum einem Verweisungssystem von Positionsindices zuzuordnen sind.

Welche Eigenschaften muß nun ein Bild haben, um einen Gegenstand abzubilden? Es gibt abbildende Merkmale, die mit der Sinneswahrnehmung des Menschen wahrnehmbar sind, - also offenbare Merkmale - aber auch Wesenseigenschaften, die nicht ohne weiteres sinnlich wahrnehmbar sind. Diese verdeckten Merkmale können sich auf Kausalbeziehungen zwischen Objekten oder Ereignissen beziehen, es können kognitive Eigenschaften von Menschen, Gefühle, Motive gemeint sein oder auch physikalische Eigenschaften: Töne,

Lichtwellen, Gerüche, Gewichts- oder Temperaturverhältnisse etc. (vgl. Schulz 1974a, 204). Bildzeichen können offene Merkmale unmittelbar abbilden, verdeckte Merkmale allerdings nur nach konventionalisierten Übereinkünften. Im letzteren Fall haben wir semiotisch symbolisch-visuelle Zeichen vorliegen, die nach einem verabredeten Kode Eigenschaften, Gefühle etc. repräsentieren. Sie liegen als Metazeichen (Symbole) auf einer Stufe höherer Abstraktheit. Das Verständnis dieser ikonisch repräsentierenden Zeichen auch in ihrem historischen Bedeutungszusammenhang ist nur durch das Erlernen zusätzlicher Zeichenkonventionen möglich, da die sich selbst repräsentierende Ähnlichkeit des Ikons in diesen Fällen nicht ausreicht. Offene wie verdeckte Merkmale lernt der Mensch durch Wahrnehmung und Wissensübermittlung. Daher kann angenommen werden, daß sich im Gedächtnisspeicher ein Wahrnehmungsmodell bildet, das von der Fülle der Einzelmerkmale auf für das Individuum individuell grundsätzliche und bestimmende, auch semierratische, abstrahiert, und im Vorgang des Erinnerns und Erkennens abgerufen wird. Es ist mit Eco (1972, 213) und Brög (vgl. Wichelhaus 1975) festzustellen, daß das Wahrnehmungsmuster von ikonischen Zeichen und die referierten Objekte gemeinsame Merkmale besitzen, die als Durchschnittsmenge anzusehen sind. Damit ist folgerichtig auch das ikonische Zeichen in einigen Bestandteilen als konventionell determiniert anzusehen. Eine zunächst angenommene unmittelbare Wahrnehmbarkeit und Verständlichkeit ist somit jeweils zu relativieren. Für Bilder als visuell präsentierende ikonische Zeichen ist ein Kontinuum von Ikonizitätsgraden anzunehmen, wobei einleuchtet, daß ein Farbfilm ein Objekt optimaler abbildet - sofern Farbe approximieren will - als eine Schwarz-Weiß-Fotographie oder eine graphische Zeichnung des Dinges. Die Ikonizität der Fotographie ist höher anzusetzen als die des malerischen und graphischen Systems, die des Diagramms oder des Schemas.

Comic-Bilder sind in der Regel mit Tusche gezeichnet. Nur der

Foto-Roman und der Foto-Strip bedienen sich einer Folge von Standfotos aus Filmen. Wie kompliziert allerdings das Problem der Semiotizität auch von graphischen Bildern ist, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, daß das graphische System einer Zeichnung ebenfalls verschiedenen Abstraktionsstufen angehören kann, etwa von der naturalistischen Detailtreue bis zur karikierenden Reduktion.

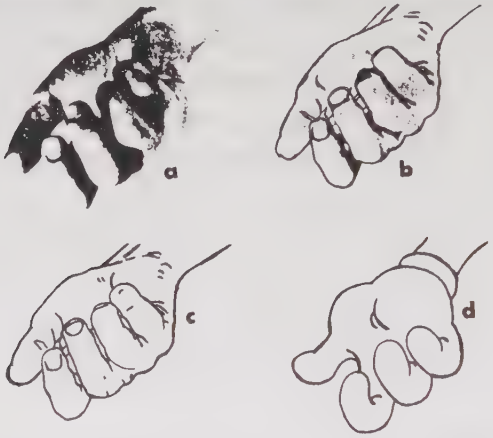


Abb. 9 Aus: Hochberg, 1970, 75

Abb. 9 veranschaulicht an der Darstellung einer Hand verschiedene Abstraktionsstufen, die von a-d als generierende Semiose zu kennzeichnen ist, d.h. der Verlauf der Semiose in Richtung Symbol verliert zwar an Ikonizität, erzielt aber Semiotizität. Die Abstraktion vollzieht sich in der Reduzierung des Objektes Hand auf spezielle Eigenschaften. Die Identifikation der auffallenden Vierfingrigkeit geschieht wieder aufgrund eines Schemas und unseres Wissens, hier: anthropomophisierte Tierwelt in Zeichentrickfilmen und Comics. Dieser Symbolcharakter findet sich auch in der Karikatur, die sicherlich in einer vordergründigen Abgrenzung zur naturalistischen Zeichnung primär auf verdeckte Merkmale rekurriert, eben auf Wesens- und Charaktereigenschaften von Objekten und Personen.
Innerhalb der Comic-Rezeption ergeben sich eine Fülle manipulierender und generierender Semiosen, die sich etwa durch die

Visualisierung von Gemütszuständen ergeben. Oomen und Kloepfer haben an den Peanutsfiguren solche mimischen Merkmale aufgezeigt und den meisten von uns sind die Flügelstellungen am Helm von Asterix als Symbole seiner Gemütsverfassung geläufig. Hier können wir ebenfalls unterscheiden, daß diese Bilder als Bilder von Bildern vorliegen, Metazeichen der verschiedensten Generalisierungsstufen und Abstraktheiten.

Metazeichen von höchster Abstraktheit (Symbole) sind im Comic die "speedlines ". An ihnen läßt sich besonders deutlich die Reduktion ganzer Bewegungsabläufe auf einzelne kurze Linien zeigen.
Ein weiteres Untersuchungsfeld liegt in der Fülle der karikierten Spezies menschlicher, tierischer oder anthropomorphisierter Comic-Figuren nach der Art ihrer zeichnerischen Reduktion. Das Mißverhältnis von Proportionen der ganzen Figur, der Wegfall von Körperteilen (häufige Vierfingrigkeit), sind sicherlich ebenso interessant und ergiebig, wie die besonderen Formen von Beinen/Füßen, Armen/Händen und Zutaten an Zeichen als Erkennungsmerkmale (Zigarren, Hüten, Mützen, Frisuren, Kleidungen).
Das Untersuchungsfeld muß sich auf kultur-historische und soziokulturelle Beziehungen ausdehnen, die etwa die Kostüme und Emblematik der Superhelden zu Mephisto-Kostümen des Theaters oder zirzensischer Trapez-Artisten aufweisen. Auch die Eindrucksqualitäten, die durch die Verhältnisse der Gesichtsteile zueinander vermittelt werden, wie etwa bei dem von K. Lorenz aufgezeigten menschlichen Kindchenschema (vgl. Eibl-Eibesfeldt, 1974, 499), müssen empirisch weiter verfolgt werden. Die Befunde von Brunswik/Reiter 1937 und Brunswik 1956 haben, obwohl die Autoren vor einer Verallgemeinerung ihrer Ergebnisse warnen, doch die dominante Funktion der Mundhöhe ermittelt. Auch die Untersuchungsergebnisse von Eibl-Eibesfeldt und Hochberg 1970 zu einer Fülle von weiteren mimischen und gestischen Ausdrucksmöglichkeiten müssen hinzugezogen werden. Dieses indexikalische Beziehungsverhältnis von "Zeigzeichen" innerhalb eines "Zeigfeldes der Bildsprache" könnte in Anlehnung an die theoretischen Überlegungen von K. Bühler (1965, 79 ff.) zum "Zeigfeld der Sprache" und ihren "Zeigwörtern" untersucht werden, Aspekte, die bereits von Knilli/Reiss 1971 für die Filmanalyse aufgegriffen wurden. Alle diese Bereiche sind bisher von der Comic-Forschung noch unbeachtet geblieben. Es sollte hier nur herausgestellt werden, daß innerhalb des ikonisch - präsentativen Zeicheninventars sehr stark präzisiert werden muß und sich die gezeichneten Bildwelten der Comics als hoch komplex erweisen, so daß aus diesem Grunde durchaus verständlich ist, daß es bisher stets vermieden wurde, diese einer näheren Analyse zu unterziehen.

Diese Überlegungen können mit dem Hinweis abgeschlossen werden, daß noch auf einer weiteren übergeordneten Ebene sich die Semiose der Bilder zum Symbol verdichtet. Das ausschnitthafte

Ereignis, das durch die Bildfolge vermittelt wird, konstituiert sich in einem ganz bestimmten Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. Naturgemäß ist auch das graphische Zeichensystem in ganz bestimmter Weise auf diesen Grad von Fiktionalität bezogen. Welches Idealisat nun das Zeichensystem vermittelt, muß stets aufs neue erschlossen werden.

> "Verbinden wir mit ihm (der Mimesis, F.W.) den Sinn der Fiktion, der Nicht-Wirklichkeit und des Scheins, erweitert er sich und offenbart, daß die Scheinwirklichkeit, die sich in den verschiedenen Arten der fiktionalen Gattung mit verschiedenen gestalterischen Mitteln aufbaut, eben darum weil sie Schein, Nicht-Wirklichkeit ist, die Seinsweise des Symbols hat. Die Wirklichkeit selbst ist nur, aber bedeutet nicht. Nur das Nicht-Wirkliche hat die Macht, das Wirkliche in Sinn, Bedeutung zu verwandeln" (K. Hamburger, 1968, 186).

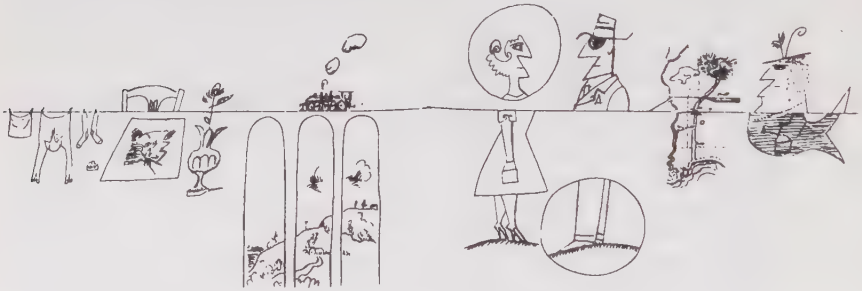


Abb. 10 Saul Steinberg: Die Abenteuer einer rechten Linie
Aus: All in line (1945)

Bisher wurde innerhalb des ikonisch-präsentativen Zeichensystems auf Semiosen steigender Abstraktheit verwiesen, die von Ikon in Richtung Symbol ablaufen und Zeichengebilde zu größeren und höheren Einheiten superieren. Nun kann sich diese Semiose im Rezeptionsprozeß auch gegenläufig einstellen, wobei die Ebenen von Metazeichen (Zeichen) und Metaobjekt (Objekt) miteinander verknüpft werden. Zwei Realitätsebenen werden simultan dargeboten, die sich wechselseitig ins Gegenteil verkehren. Dies geschieht sehr häufig in Form von semiotischen Paradoxien (Posner) als Pointen in Gagstrips. Dabei handelt es sich um ein Untersuchungsfeld, das für sprachliche Paradoxien, Witz,

Metapher und humoristische Erzählung vergleichsweise gut erforscht ist, für die humoristische Zeichnung, den Cartoon oder Comic und die verschiedenen Formen des Gags dagegen noch nicht, vor allem nicht unter semiotischem Ansatz.
Auch für die Schule wurden diese semiotischen Paradoxien im Comic noch nicht aufbereitet, obwohl mir scheint, daß es sehr lohnend wäre. Es handelt sich nämlich um einen für kognitive Rezeptionsleistungen sehr stark motivierenden Gegenstandsbereich, der die medialen Zeichen im Comic in ihrer Konventionalität dadurch durchschaubar macht, daß sie assoziativ an die Objektebene gebunden und damit aufgelöst werden. Die Pointe stellt die alte Sehweise in Frage und löst in der Regel Lachen oder Schmunzeln aus. Damit ziehen Gagstrips das berechtigte Interesse der Kunstdidaktik auf sich. Noch aus einem anderen wichtigen Grund ist die Hereinnahme der Vermittlung der beiden Darstellungsebenen in den Unterricht von Wichtigkeit: die Umdeutung der konventionellen Zeichen ist ohne besondere zeichnerische Schulung der Schüler möglich. Die Zeichenaufgabe bestünde darin, zwei simultan einander widersprechende Aussagen durch Umdeutung eines Zeichens von der Zeichenebene auf die Objektebene zu verwirklichen. Auf die Lernzielebene abgehoben wird die kognitive Leistung darin bestehen, die beiden Realitätsebenen, in einer bewußten Setzung gegeneinander abheben zu können und die erkannte Struktur an anderen Zeichenfolgen ablesen zu können (Transfer).
Damit wird neben der bildnerischen die allgemeine kommunikative Kompetenz der Schüler erweitert, und es ist Posner (1977, 125) zuzustimmen, wenn er für den Gebrauch von Paradoxien feststellt:

> "Wer simultan zwei widersprechende Mitteilungen machen kann, dem steht mehr als eine Ausdrucksebene zur Verfügung."

In der Auswahl der Bildbeispiele zu comicalen semiotischen Paradoxien beschränke ich mich auf solche, die auf der Ebene der Darstellung (Zeichen/Metazeichen) zunächst nur Comicalia verwenden, also den Rand des Rechtecks und die Hiate (Anhang 4, 1 - 2), den Ballon (Anhang 4, 5), den Bildhintergrund (Anhang 6,

1), Grapheme (Anhang 6, 2 - 4), andere Zeichenkonfigurationen (Anhang 6, 5). Eine ausführliche Interpretation erübrigt sicht, die Beispiele sprechen für sich.

Die Strips von Walt Kelly sind sicherlich besonders poetisch und intelligent gemacht. Die Blase ist unter den Comicalia am häufigsten umgedeutet worden. Benayoun hat eine Reihe sehr schöner Beispiele gesammelt, von denen ich einige hier wiedergebe. Unter den Comic-Zeichnern gilt Pat Sullivan (1887-1933) mit seinem Strip 'Felix the Cat' als derjenige, der das formale Zeicheninventar besonders gern umdeutete und damit experimentierte (Anhang 5; 3/6; 1,4). Vielen Fernsehzuschauern sind die Plagiate seiner Gags auch aus den gleichnamigen späteren Zeichentrickfilmen der Joe-Oriolo-Productions bekannt geworden. Die Darstellung zweier Realitätsebenen ist ebenfalls aus vielen Fernsehspots mit den Mainzelmännchenfiguren und der Kinderserie 'Die Sendung mit der Maus' geläufig.

Daß auch andere Realitätsebenen als die bisher genannten miteinander verschränkt werden können, zeigen die Abbildungen 1 - 3, Anhang 7. Die Abbildungen 1 - 3, Anhang 8 dagegen veranschaulichen, daß auch die Ausschnitthaftigkeit des Bildes zum Gegenstand der Manipulation mit Semiosen sein kann, die sich nach dem Betrachten des ersten Bildes im Rezipienten einstellen und die dann im zweiten Bild eine Korrektur erfahren.
Der Betrachter bemüht sich in einem Suchvorgang, bestimmte Details der Zeichnung und des Textes, bestimmte Sachverhalte und Verhaltensweisen in eine bestimmte Konstellation zu bringen und erfährt die Diskrepanz zwischen seinem Detailwissen und den benötigten weiteren Kenntnissen zum Verstehen als Verunsicherung. Und weil er auf die Verunsicherung hereingefallen ist, muß er schmunzeln (Katharsis). Daneben laufen selbstverständlich noch andere Fokusschaltungen.

Arthur Koestler (1966) hat in seinem Buch 'The Act of Creation' dazu einige bemerkenswerte Ausführungen gemacht. Auch die Strukturanalysen von Violette Morin (1970) sollten in einer Arbeit über Strukturen des Gagstrips und Cartoons berücksichtigt werden. Insgesamt sehe ich im letztgenannten Forschungsgegenstand einen geeigneten Ansatzpunkt, das Wesen des Comics im Zusammenwirken aller Zeichen weiter erschließen zu können.

Besonders die letzten Bildfolgen (Anhang 7, 8) verdeutlichen, daß sie durch ein enges Beziehungsverhältnis von Sprache und Bild existieren und ihren Geist und Witz nur gemeinsam ver-

mitteln. Daß auch die Sprache ähnlichen differenzierten Semiosen unterliegt, erscheint naheliegend, obwohl sie häufig nur als hochkonventionalisiertes symbolisches Zeichenrepertoire angesehen wird.

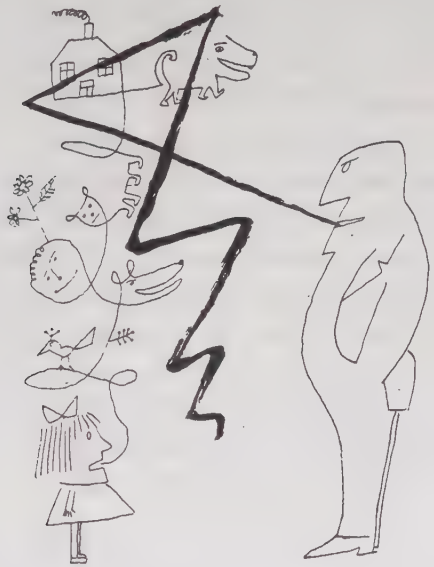


Abb. 11 Saul Steinberg, Labyrinth, 1961

3. Sprachzeichen: symbolisch-visuelle diskursive Zeichen

Sprache im weitesten Sinne ist jedes beliebige Medium, das der Kommunikation dient. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von der Sprache der Werbung, der Sprache der Malerei oder der Sprache des Films. Sprache im engeren Sinne ist jede gegliederte Menge linguistischer Zeichen, die in Sprachsystemen fungieren (Bense) und die aus einem verbindlichen, diskreten (getrennten) und distinktiven (unterschiedenen) Repertoire selektiert werden. Der größte Unterschied zu den Bildzeichen liegt in ihrer reihenden Beziehung, der Diskursivität. Kennzeichen der Diskursivität ist die Hintereinanderreihung auf der Basis des Doppelcharakters der

Sprache: eine reihende Beziehung (System der Kombination) ist mit einer alternativen Beziehung (System der Selektion) gekoppelt (s. die ausführliche Darstellung auf S. 187 f.). Jeder verbalen Sprache liegt ein feststehendes System von syntaktischen Regeln zugrunde, nach denen Elementarzeichen (Buchstaben, Phoneme/Grapheme) zu Zeichen höherer Ordnungen (Morphemen, Wörtern, Sätzen, Texten) miteinander verbunden werden. Nach den Regeln der jeweiligen Syntax lassen sich durch Kombination stets neue Symbole mit neuen Bedeutungen konstruieren. Diese Symbole beziehen sich stets auf Objekte und Objektwelten. Für die gleiche Bedeutung kann es alternative Bedeutungen geben, und die meisten Bedeutungen können auf mehrfache Weise zum Ausdruck gebracht werden. Wörter lassen sich daher nach ihren Bedeutungen definieren und in Wörterbüchern erfassen. Wörter des Wörterbuchs sind demnach symbolische Legizeichen. Betrachten wir dagegen den ästhetischen Zustand der Sprachzeichen, ihre singuläre, originale und innovative "Materialität", dann ist Sinzeichencharakter zu definieren.
Sprachzeichen können ihre Objekte nicht nur symbolisch, sondern auch indexikalisch und ikonisch bezeichnen. So sind onomatopoetische Wörter ikonisch-verbale präsentative Zeichen, und Indexikalität ist für einen Text festzustellen, wenn er unter dem imperativen Aspekt als System von Handlungsanweisungen verstanden wird.

Nach diesen begrifflichen Vorklärungen sollen die verbalen Einheiten des Comics klassifiziert und kurz erläutert werden. Innerhalb eines weiten Textbegriffs werden hier die Sprachzeichen als fixierte, also nicht unbedingt nur äußerungsfähige Zeichenkomplexionen verstanden. Wie in allen Bild-Druck-Medien kommen sie auch im Comic an das physikalische Medium Schrift, "ein der Lautsprache nachgeordnetes visuelles Kommunikationsmittel" (Lewandowski, 1975, 581), gebunden vor, hier sowohl in genormter Druck(typen)schrift als auch in individueller Handschrift.

Im Comic ist jede Verbalart durch die unverkennbare Funktion innerhalb der narrativen Struktur eindeutig bestimmt. Die Identifizierung wird noch dadurch erleichtert, daß im Medium zusätzliche Zeichen (Arten von Randlinienzügen und Schriften) und Positionsindices für die Verbaleinheiten festgelegt sind.
Jede Segmenteinheit verlangt im Kontext der Wort-Bild-Beziehung eine eigene eingehende Untersuchung.

Bisher hat nur Hünig die Sprachstrukturen an einem Strip stringent untersucht. Die meisten anderen Untersuchungen, die sich zu Sprachaspekten der Comics äußern, weisen große theoretische und methodische Schwächen vor allem in der Abgrenzung der Teilkorpora auf (vgl. Bönisch 1975, Baur 1977).

Im Comic können einzeln oder gemeinsam folgende Arten verbaler Einheiten auftreten:

1. Das Titelemblem: meistens als signifikanter Schriftzug des Comic-Titels mit oder ohne Namenszug des Zeichners/Autors. Es ist das Eröffnungs- und Erkennungssignal.

2. Erzählertexte und Rezitative: Sie übernehmen die epischen Teile der Narration und können in der Konstellation etwa als Erzählung, Bericht, Reportage oder Kommentar auftreten.

3. Dialogtexte: Sie übernehmen (mit den Onomatopöien) die dramatische Funktion der Narration und können in der Konstellation etwa als Monolog, Äußerung, Unterhaltung, Diskussion, Disputation vorliegen.

4. Onomatopöien: Sie sind als expressive und schallnachahmende Phonemfolgen erkennbar und übernehmen in dieser Doppelfunktion die phonische und eine zusätzliche expressive Seite. Sie sind ästhetisch in besonderen Schriften realisiert und werden in dieser Zeichenkomplexion im Durchführungsteil dieser Arbeit genauer untersucht.

5. Grapheme: Es sind bedeutungshaltige Zeichen verschiedener Typen, die sich auf Begriffssequenzen beziehen.

6. Aufschriften und Beschriftungen an repräsentierten Objekten innerhalb der Zeichnung: sie verweisen in dieser Funktion etwa auf lokale, temporale bzw. historische Bezüge.

7. Editorials des Herausgebers: Sie sind erzählungsunabhängige fremde Zusätze des Herausgebers (wie: 3. Folge; Fortsetzung folgt; paßt auf, was im nächsten Heft geschieht; Ende; usw.) und stellen die Grenzsignale für den Leser von Seriengeschichten dar.

Titelemblem (1), Aufschriften (6) und Editorials (7) sind in ihrer Situationsgebundenheit als Indices zu klassifizieren, während die Onomatopöien (4) ikonischen Charakter haben. Die Dialogtexte (3), Erzähltexte (2) und Grapheme (5) sollen im folgenden noch etwas näher gekennzeichnet werden.

In Comics nehmen Sprachäußerungen stets innerhalb des narrativen Interaktionssystems Bezug auf einen typischen zeichnerisch dargestellten Kontext. Damit sind sie auf einer Metaebene eingebunden in einen fiktiven sozialen Kontext, in dem das Sprachverhalten der Aktanten meistens dem wirklichen Sprachverhalten und natürlichen Sprechen des Menschen nachgeahmt wird.

Die Sprachäußerungen der wörtlichen und direkten Rede befinden sich innerhalb des Rechtecks in der Regel in Blasen über den Köpfen der Aktanten. Neben der Position der Blase verweist zusätzlich ein Appendix in Richtung des Sprechers. Häufig genügt auch nur die Extension und die Position der Schriftblocks, den Sprecher zu indizieren. Da sich Denken ebenfalls in "gesprochener" Sprache vollzieht, wurden verschiedene Formen des Randlinienzuges für die Blase und die Appendizes konventionalisiert, so daß auch andere metalinguistische Merkmale wie die Lautstärken der gesprochenen Sprache visualisiert werden können. Die menschliche Informationsverarbeitung wie auch die visuelle Wahrnehmung

geschehen durch lautloses Umsetzen der Gedanken in Sprache: Lesen entspricht heimlicher Verbalisierung, visuell-bildliche Zeichen werden durch verbale Zeichen substituiert, was unter der Hypothese der Sprachschleife (verbal loop hypothesis von Glanzer/Clark, vgl. Schulz 1974a, 240) in der publizistischen Forschung untersucht worden ist.
Die Dialogtexte stehen in einem direkten Wechselverhältnis zu epischen Verbalelementen. Die längeren Erzähleinheiten befinden sich am Anfang der Geschichte als Vorspann oder (seltener) zwischen größeren Sequenzen. Sie führen den Leser in die Handlung ein. Ansonsten sind sie auf kurze, meist unvollständige Satzelemente als Kommentare des Erzählers reduziert. In der Gestaltung der Comic-Seite erscheinen sie häufig in kleinen Rechtecken oder als Aussparungen eingerückt in den verschiedensten Positionen in, am und über dem Rechteck. Hier übernehmen sie mehrere Funktionen, deren wesentlichste die handlungsvorantreibende ist. In dieser Funktion sind sie den Rezitativen der Oper vergleichbar.

Die Rezitative erscheinen schwach redundant in der Präzisierung temporaler Sprünge. Bei den stets gleich großen Hiatkonstruktionen dienen sie der Sicherung eindeutiger Rezeption. Daher werden gedehnte, kurze und simultane Zeitverhältnisse (z.B. Stunden vergehen..., plötzlich..., inzwischen..., zur gleichen Zeit...etc) markiert, "normale" erübrigen sich. Rezitative mit lokalem Bezug kommen seltener vor, da Ortswechsel im Rechteck repräsentiert wird. Kommen sie im gleichen Bild-Text-Bezug trotzdem vor, sind sie hoch redundant.
Bedeutender für die narrative Struktur sind dagegen Rezitative, die einstimmen (z.B. irgendwo in der Dunkelheit..., als es schon dämmert...) und Texte zur Konditionierung des Lesers auf Identifikation und Spannung (z.B. ein teuflischer Plan keimt in ihm auf..., aber noch jemand hat ihn entdeckt..., aber da ist eine Gefahr..., mehr tot als lebendig...).

Rezitative werden weiter eingesetzt, um verdeckte Merkmale, die nicht so leicht bildlich umsetzbar sind, mitzuteilen (z.B. die Sonne brennt heiß..., das Gewicht der Beute behindert ihn ...). Erzähltext und Rezitative sind durch ihre Zeitreferenz eindeutig voneinander geschieden. Letztere stehen im Gegensatz zu ersteren im Präsens, was als weiteres dynamisierendes Merkmal registriert werden muß. Sie stellen damit keine Unterbrechung des 'laufenden' Geschehens dar. Rezitative sind daher als performative Zeichen zu definieren, da sie den Vollzug für den Zeitabschnitt der Ausführung denotieren, mit anderen Worten, sie werden zum Vollzug einer Handlung gebraucht und legen den pragmatischen Verwendungssinn fest (Lewandowski, 1975, 479, Sauerbier, 1977, 146).

Neben den bisher beschriebenen Verbaleinheiten werden im Comic auch Grapheme der verschiedensten Typen verwandt. Sie liegen in einer abweichenden Form der Verschriftung vor. (Realisierungen von Einzelphonemen, denen ein Laut zugewiesen werden kann, bleiben ausgeschlossen. In diesen Fällen handelt es sich um Onomatopöien.) Da sie als materielle Elemente ebenfalls visuelle Sprachkommunikation konstituieren, gelten sie als Teilgebiet der Linguistik. Da sie im direkten Grenzbereich zu bildlichen Darstellungen liegen, häufig auch keinen direkten Bezug zu gesprochenen oder erzählten Texten aufweisen, ist ihre Abgrenzung durch die fließenden Übergänge nicht immer leicht. Ich folge in der Typisierung den Ausführungen von Althaus (LGL, 1973, 106f.). Seine definitorische Abgrenzung baut auf der Logik vom synthetischen zum analytischen Repertoire auf, womit gleichzeitig die Verschriftung einer großen in Richtung zu einer kleinen Menge von Informationen verbunden ist.

1. Die Piktogramme vereinigen als Bildzeichen in der Beschränkung auf konkrete Objektabbildung eine größere Informationsmenge. Durch ihre Abbildhaftigkeit sind sie schwach konventionalisiert und in der Regel international verständlich. Das Medium kennt dazu eine Fülle von Beispielen, die sowohl in den Blasen

als auch direkt im Bild auftreten können. Ästhetisch innovativ ist es, wenn der Randlinienzug der Blase selbst piktographiert ist.
als auch direkt im Bild auftreten können. Ästhetisch innovativ ist es, wenn der Randlinienzug der Blase selbst piktographiert ist.
Dabei scheinen die Piktogramme eine stärkere Beziehung zu bestimmten sprachlichen Superzeichen aufzuweisen, die sie durch die Bildzeichen substituieren. Dies ist in der Regel mit Metaphern oder 'geflügelten' bildlichen Ausdrücken der Fall. Weiter versuchen Piktogramme auch einzelsprachliche soziolektale und dialektale Phänomene im assoziativen Feld zu Volksgruppen und Sprachen fremder Völker zu ikonisieren. In ihrer zweiten Funktion symbolisieren sie durch konventionalisierte Zeichen Gefühle, Geräusche etc. (z.B. Herzen für Verliebtsein, Noten für Musik). In der Regel weisen sie wie die folgende Gruppe eine mehrfache Bezugnahme auf.

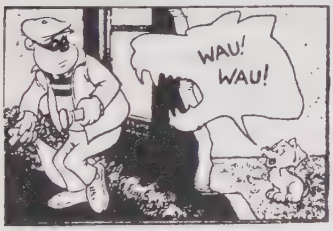


Abb. 12 Aus: Hubert, 1974

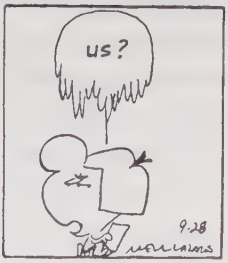


Abb. 13 Mel Lazarus: Miss Peach Aus: Herdeg/Pascal, 1972, 27

2. Die Ideogramme als Begriffszeichen müssen interpretiert und in Begriffssequenzen umgesetzt werden. In der Repräsentation der jeweiligen Information sind sie nicht prinzipiell festgelegt, beziehen sich also nicht auf einzelsprachliche Sequenzen. Am häufigsten wird im Comic das Fragezeichen und das Rufzeichen neben Gedankenstrichen, Auslassungspunkten usw. eingesetzt. Dabei kommen diese Interpunktionszeichen selbständig oder in Zusammenhang mit Verbaleinheiten, meistens Onomatopöien, vor. Im letzten Fall üben sie die Funktion von Diakritika aus

und sind per definitionem nicht zu den Ideogrammen zu zählen. Erst wenn sie selbständig auftreten und eine von den ersten typographischen Beziehungen abweichende Funktion haben, gelten sie als Ideogramme. Dann rücken sie nämlich ein ganzes Bündel von mehr oder weniger diffusen Gefühlen und Befindlichkeiten aus, die sich in den Bereichen bewegen: Achtung! Vorsicht! Erstaunen? Unglauben? Unwissenheit? Aufmerken!? Bestürzung!? Erschrecken!?. Da sie in ihrer Bedeutung nicht immer klar zu trennen sind, mehrfache Identifizierungen und Interpretationen zulassen, treten sie häufig gekoppelt auf, was zusätzlich eine Akzentverstärkung ist. Die genaue detaillierte Begriffssequenz ist aus der narrativen Situationsgebundenheit zu entnehmen.

3. Logogramme unterscheiden sich graphisch nicht von den Ideogrammen, allerdings sind sie einer phonemsprachlichen Repräsentation eindeutig zugeordnet. Es sind Kurzschriften, Ziffern, Zahlen, komplexe Graphien von Kurven und Wortkürzeln, die den formalisierten Sprachen von Wissenschaft und Technik angehören. In dieser Eigenschaft sind sie dem Comic-Leser aber nicht geläufig, da er in der Regel nicht über ein derart spezialisiertes Bildungswissen verfügt und sie in ihrer eventuell vorhandenen Logik auch nicht dekodieren könnte. Daher sind sie in diesem Medium ihrer eindeutigen phonemsprachlichen Umsetzung beraubt, gleiten ins Diffuse ab, bewegen sich in einem assoziativen Feld von Wissenschaft und Technik. Sie erfahren als mediale Zeichen in diesem Kontext eine ideogrammatische Umdeutung und können als Sonderfall der Ideogramme angesehen werden (Anhang 9).

4. Unterscheidet man noch zwischen Graphie und Typographie, so kann als weitere Gruppe die der handschriftlichen Grapheme ermittelt werden, meistens Kritzelspuren oder kalligraphische Schnörkel. Da sie nicht auf Konkreta wie die Piktogramme rekurrieren, sind sie als weitere Gruppe noch genauer definiert.

Auch sie indizieren eher 'Gefühl' oder das, was 'im Kopf herumgeht' und sie sind aus diesem Grund auch in Blasen eingeschrieben.

Abb. 14 Charles Schulz:Peanuts

Allen vier Gruppen ist gemeinsam, daß sie sich in einem mehr oder weniger konventionalisierten Feld von Assoziationen bewegen, die sich als Semiosen im Rezeptionsprozeß einstellen. Dabei wird auch weitgehend auf synästhetische und lautsymbolische Aspekte Bezug genommen. Viele von ihnen sind durch den ständigen Gebrauch schon selbst sehr stark konventionalisiert. Diese Zeichen besonderen Comic-Genres zuweisen zu wollen, ist nicht so leicht, es können nur Tendenzen formuliert werden. Ideogramme und Piktogramme kommen in fast allen Genres vor. Mehr naturalistische Zeichner vermeiden dagegen Piktogramme, die eher bei Slapstick-Komik eingesetzt werden.

Dieses gesamte Zeichenrepertoire ist m.W. noch nicht untersucht worden. Es existieren einige Auflistungen (Zimmermann, 1973, 22 f., Hubert 1974, 35 ff., Ahborn 1976, 169 ff.) ohne differenzierte definitorische Abgrenzung und ohne Beschreibung ihrer comicalen kontextuellen Bedingungen.

Neben dieser bisher noch sehr groben Übersicht, der eher den Makroaspekt der Sprachzeichen im Comic aufzeigt, sind die vielfältigsten und differenziertesten Sprachzeichenbezüge zu verzeichnen. Der Comic kennt dazu als besondere 'Spezialität' den Umgang

mit Wortspielen. Namen und Charaktere, Berufe und Wesenseigenschaften, Bezüge auf historische oder kulturelle Dinge werden zum Anlaß genommen, Verballhornungen zu kreieren. Manche nehmen subtilen Bezug auf ein Wissen, das nicht allen Lesern bekannt ist, nur für ganz bestimmte Kulturbereiche oder Bevölkerungsschichten gilt. Kelly und Goscinny sind in ihren Strips 'Pogo' und 'Asterix' wahre Meister dieser Kunst. Aber auch Peyo (Pierre Culliford) hat mit seinem Strip 'Les Schtroumpfs' einen deutschen Sprachakzent ins Französische getragen. Humorige Wortspiele wie etwa Ric Hochet (belgischer Strip von Duchateau/Tibet) oder Ric O'Shay (amerikanischer Strip von Lynde), die beide von ricochet (Rückstoß beim Gewehr) abgeleitet sind, verweisen zusätzlich auf die Situationsgebundenheit der Charaktere und Personen.
Daß die sprachlichen Bezüge also ungleich diffiziler sind und ihr Leben aus den Beziehungen von Wort und Bild beziehen, dokumentieren etwa die Strips zu Sprachspielen (Anhang 10). Diesem Beziehungsgeflecht soll nun differenzierter nachgegangen werden.

4. Der Comic als Wort-Bild-Interferenz

Der Comic wurde als Druckmedium gekennzeichnet, bei dem zwei Zeichensysteme miteinander in Beziehung stehen: Bild und Wort. (Dabei können die verbalen Zeichen stets auch in Form von Superierungen zu Texten vorliegen.) Diese Repertoire-Kombination trifft jedoch auf eine Fülle von Druckerzeugnissen zu: auf Dokumentationen und Reportagen in Illustrierten oder Zeitungen, auf Bilderrätsel und Bildergeschichten oder manche Cartoons, auf Werbung in vielen Spielarten, Schallplattencovers usw. Auch eine weitere Kennzeichnung des Comics als serielles Produkt ist noch nicht spezifizierend genug, da auch Spielarten von Werbung und Reportagen in Form von Serien vorliegen, zumeist dann, wenn das Produkt oder die Idee als Programm angeboten werden (vgl. etwa Wahlwerbung).

Der Begriff seriell bezieht sich dabei nicht auf den quantitativen Umfang der Produktion ("in Serie gehen"), sondern vielmehr auf eine Folge wiederkehrender, aber jeweils unterschiedlich gestalteter Druckerzeugnisse, die das zu verkaufende Produkt zwar häufig in ähnlicher, aber andersartiger Aufmachung präsentieren. Auf den Comic übertragen, bezieht sich der Begriff seriell auch nicht auf die Reihentechnik der Bilder, sondern auf die Episodentechnik der Narration. Eine umfangreiche Aussage (Erzählung) wird in in sich abgeschlossene Erzähleinheiten (Episoden) untergliedert.
Damit kann folgendes festgehalten werden:

jede Comic-Serie besteht aus n-Episoden;
jede Comic-Episode besteht aus n-Seiten;
jeder Comic-Strip besteht aus 2, 4, 6, 8 oder n-Bildern (Rechtecken).

Diese Syntax hebt den Comic sehr deutlich von den übrigen gedruckten Bild-Text-Kombinationen ab.
Es ist für die Untersuchung von heuristischem Wert, für alle Bild-Text-Kombinationen einen Mikrobereich festzulegen, der sich stets auf das jeweilige Einzelbild bezieht. Innerhalb dieses Mikrobereiches wären das Bild an sich und sein Rand oder Rahmen zu beschreiben (vgl. II. 1) und die syntaktisch-semantischen Beziehungen zwischen Text und Bild festzustellen. Über diesen Mikrobereich hinaus verfügt das Medium Comic über einen dreistufigen Makrobereich. Die Makrobereiche I und II beziehen sich auf die Reihentechnik der Bilder: die Bild-zu-Bild-Beziehung und die Seite-zu-Seite-Beziehung. Der Makrobereich III bezieht sich auf die Serientechnik, die Episode-zu-Episode-Beziehung. Es fällt nun auf, daß viele Bild-Text-Kombinationen wie Werbung, Schallplattencovers etc. ebenfalls den Mikrobereich und einen Makrobereich II aufweisen, nicht aber den Makrobereich I und III.

Etwas abweichend von dieser Einteilung geht Fresnault-Deruelle (1972, 121) vor. Er bezieht sich nicht auf die Comic-Serie als Superzeichen höchster Ordnung. Daher kennzeichnet er die Bild-zu-Bild-Beziehung mit "fiction I" und die Seite-zu-Seite-Beziehung mit "fiction II".

	Reihentechnik:		Serientechnik:
Einzelbild	Bildfolge	Seitenfolge	Episodenfolge
Bild-Text-Beziehung	Bild-zu-Bild-Beziehung	Seite-zu-Seite-Beziehung	Episode-zu Episode-Beziehung
	I	II	III
Mikrobereich	Makrobereich		

Abb. 15 Übersicht der Bild-Text-Kombinationen im Comic

Wenn wir zusammenfassend feststellen, daß die Aufeinanderfolge der verbalen diskursiven Zeichen im Zusammenspiel mit den simultanen Bildzeichen ein sehr komplexes Superzeichen ergeben, dann kann davon ausgegangen werden, daß durch die Korrelation der beiden Merkmalsaggregate eine derart wechselnde, dynamische und komplexe Verbindung entsteht, die wiederum eine eigene inhärente Wesenseigenschaft herausbildet, so daß von einer medientypischen Phänomenologie des Comic Strip gesprochen werden kann. Es liegt dabei der Gedanke zugrunde, daß der gestalt-psychologische Grundsatz "Das Ganze ist verschieden von der Summe seiner Teile" (Köhler), auch für dieses Medium Wirkfaktor ist, so daß vergleichbar der Theorie des Films eine Theorie des Comics entwickelt werden könnte.

Zu dieser medientypischen Phänomenologie zunächst einige schon vorliegende Kennzeichnungen:

"Beide Zeichensysteme haben unabhängige und verschiedene Informationswerte, die sich bei simultaner Ausstrahlung bzw. Projektion zu einer neuen Super-Struktur integrieren und einen völlig neuen Mitteilungsmodus bilden."
(Heimann, 1963, 76)

"...Comics sind weder Bild-(Fortsetzungs-)Geschichten ohne Worte (pantomimics), noch sprachlich stark reduzierte Wort-(Fortsetzungs-)Geschichten, weder betextete Bildergeschichten noch illustrierte Wortgeschichten. Comics sind Bild-Text-(Fortsetzungs-)Geschichten, in denen Wort und Bild gleichrangig miteinander verbunden sind. Comics sind eine Synechie (Verwachsung) von Wort- und Bilder-(Fortsetzungs-)Geschichten, also eine ähnliche selbständige Kommunikationsform wie der Film."
(Pforte, 1972, 334)

"Erst in dieser Zusammenfassung gewinnt das Medium Comic strip seine eigene Kontur als Zeichensystem ... Zeichentheoretisch handelt es sich mithin um eine Synthese zwischen zwei vorgegebenen Zeichensystemen zu einer neuen Einheit oder um die Ku mulation von Redundanzen durch Verdichtung."
(Riha, 1974, 155 f.)

"Die Form der Darstellung produziert einen Verstehensprozeß, der selbst schon Teil der Nachricht ist".
...Beide Zeichensysteme kodieren Information. "Keines dieser beiden Kodiersysteme ist autonom, sie stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Komplementarität. Dabei unterscheiden Bild- und Verbaltext sich voneinander durch ihre Funktion und durch den Grad der Ausdifferenziertheit."
Oomen, 1975, 247 u. 248)

Diese von Heimann (103/105) als "Interferenz zweier disparater, aber kommensurabler Zeichensysteme" und als "permanenter Wechseleinfluß (Reziprozität)" charakterisierte Wort-Bild-Dynamik, die von Pforte als Wort-Bild-Synechie und von Oomen und Kloepfer als Wort-Bild-Komplementarität apostrophiert wird, vermittelt zwar eine komplizierte Begrifflichkeit, aber zunächst noch wenig konkrete Fakten.

Dem genauen Charakter der jeweiligen zeichenhaften Beziehungen

zwischen Bild und Text gelten die nun folgenden gerafften Überlegungen.

1. Formen der Bild-Text-Bezugnahme im Rechteck (Mikrobereich)

Die in der Regel vorkommende Bild-Text-Kombination im Mikrobereich des Comics ist zu beschreiben als eine Zeichnung, die häufig koloriert und mit einem Rand versehen ist. In dieser Zeichnung (Bild) sind wiederum Aussparungen in Form von Blasen oder Ballons oder kleineren Rechtecken vorhanden, die verschiedene Formen sprachlicher Aussagen vornehmen. Auch innerhalb der graphischen Zeichnung können sich Schriftzeichen und Wörter befinden (Grapheme, Onomatopöien).

Als Normalfall nehmen wir eine Bild-Text-Kombination an, in der ein ausgewogenes, anteiliges Vorhandensein beider Zeichensysteme gegeben ist, so daß beide als gleichwertige Informationsträger angesehen werden können, die Redundanz also minimal ist.

Abb. 16 Giraud/Charlier: Lieutenant Blueberry, Dargaud 1972

Über diesen Normalfall hinaus existiert eine Fülle von Möglichkeiten und Facetten der Kopplung von Sprach- und Bildelementen in den Rechtecken.

Für die Beziehung zwischen Bild und Text müssen zunächst nach der in unserem Kulturkreis zugrundegelegten Leserichtung von links nach rechts und oben nach unten zwei Achsen der Kombination voneinander unterschieden werden. Die erste vertikale bezieht sich auf die Bild-Text-Kombination im jeweiligen Einzelbild, den Mikrobereich. Die zweite horizontale bezieht sich auf die diegetische Verbindung der Bilder untereinander, die Bild-Text-Folge im Makrobereich I. Mikro- und Makrobereich sind im Comic stets in einer unendlichen großen Vielfalt aufeinander bezogen.

Die Bild-Text-Beziehungen auf der vertikalen Achse im Mikrobereich sollen zunächst gekennzeichnet werden.

Obwohl der Comic zur narrativen Bild-Text-Kombination deklariert wurde, ist damit nicht zwingend vorgegeben, daß Zeichen aus beiden Repertoires in jedem Rechteck vorhanden sein müssen. Nehmen wir eine Achse an, die die notwendige Information beinhaltet, ohne die ein Verständnis der Narration nicht mehr möglich wäre, dann bewegen sich die unendlich vielen Möglichkeiten der Bild-Text-Kombinationen in einem sehr dynamischen Verhältnis zu dieser Achse. Die Pole der Achse wären durch Bilder ohne Text auf der einen Seite und durch Texte ohne Bilder auf der anderen Seite zu kennzeichnen. (Die Variationen zum letztgenannten Endpunkt treten im Comic sehr selten auf.)

In der Mitte der Achse wären die ausgewogenen Bild-Text-Kombinationen anzusiedeln (Anhang 11, 3). Als Ausnahme kennt das Medium auch Rechtecke, in denen weder Bilder noch Texte eingeschrieben sind (Anhang 12, 3 - 4).

Auf der Kurve der normalen Bild-Text-Kombinationen in Richtung zu Bildern ohne Text (Anhang 11, 1 - 2) kann das Bild in vielen

Varianten reicher und detaillierter ausgearbeitet werden, während der Text in Quantität und Qualität immer ärmer wird, bis er schließlich ganz entfällt. Das Bild kann aber auch so reduziert gezeichnet sein, daß nur die notwendigste Information zu entnehmen ist (Anhang 13, 1 - 2). Hier ist einer der Endpunkte der Achse erreicht.
Auf der entgegengesetzten Kurve, auf dem Weg der ausgewogenen Bild-Text-Kombinationen zu Texten ohne Bild, ist anzunehmen, daß in vielen Nuancen ein Text mit zusätzlichen Informationen oder Ausschmückungen bis zu einem Maximum angereichert vorliegen kann, die Extension des Rechtecks bestimmend (Anhang 11, 4 und 12, 2). Der Text kann aber auch nur auf die notwendigste Aussage reduziert vorliegen (Anhang 12, 1 und 4), womit der zweite Endpunkt der Achse gegeben ist. Graphisch ließe sich dieser Sachverhalt so darstellen: (siehe die folgende Seite)

Einen Längsschnitt dieses Achsenverlaufes veranschaulichen die Strips Anhang 14.

Die beiden Zeichensysteme können in ihrer Verknüpfung auch nach den Zeichenoperationen näher bestimmt werden. Die Semiotik unterscheidet dazu drei Grundoperationen:

1. die Adjunktion; die Nebeneinanderstellung mit reihendem Charakter;
2. die Superisation; die Überordnung im Sinne einer zusammenfassenden Ganzheitsbildung, der in der Regel die Adjunktion vorausgeht;
3. die Iteration; die gegenseitige Vervollständigung aller Teilmengen der Zeichenrepertoires in potenzierender Weise, die zu vollständigen Konnexen mit Symbolcharakter führt.

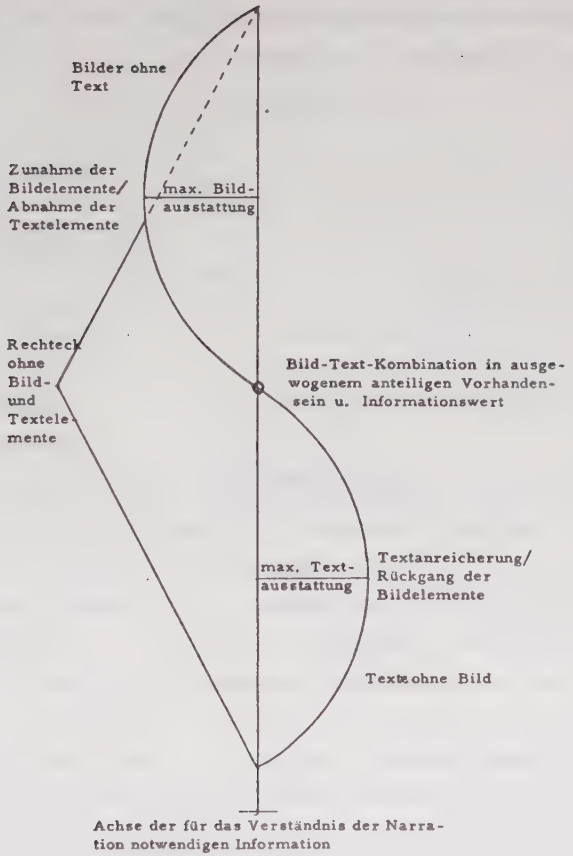
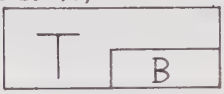


Abb. 17 Syntax der Wort-Bild-Interferenzen: Vertikale Achse

Daneben ist als wichtigste repertoireerzeugende semiotische Operation die Substitution (Ersetzung eines Zeichens durch ein anderes z. B. bei Überzeugung, Erklärung, Übersetzung, Variation etc.) mit den Suboperationen der Insertion (Einsetzung) und Omission (Verkürzung, Weglassung) zu nennen, auf die später noch eingegangen wird (s. S. 123).

Für die beiden Verknüpfungsachsen sind zunächst superierende Zeichenoperationen zu bestimmen, wobei einmal das Bild als Superzeichen und der Text als Subzeichen vorliegen (visuelle Konduktanz) oder umgekehrt, der Text als Superzeichen und das Bild als Subzeichen (verbale Konduktanz) fungieren. (Den Begriff Konduktanz/Konduktion habe ich von Eco (1972b, 321 ff.) entlehnt; vgl. auch S. 93)



verbale Konduktanz

visuelle Konduktanz

Abb. 18 Bild-Text-Verknüpfung als Superisation (vgl. auch Sauerbier 1977, 144).

Die Bezugnahme der beiden Zeichensysteme ist ebenfalls informationstheoretisch zu kennzeichnen. Da die beiden Systeme jeweils intern strukturiert sind, ist ihre Korrelation wie wir gesehen haben auch als externe Strukturierung gegeben. Damit wird jedoch nicht eine Vereinfachung oder Redundanz erzielt, wie häufig behauptet wird. Vielmehr muß die Beziehung als korrelative Redundanz beschrieben werden, wobei wiederum ein Kontinuum von Graden anzunehmen ist, von einem Pol der extremen Verschiedenheit - beide Zeichensysteme sind in ihrem Informationswert gegenläufig - bis zu einem höchstmöglichen Pol der Synchronisation oder Kongruenz, wobei beide Systeme sich in ihrer Aussage entsprechen bzw. vervollständigen. In diesem Fall tritt das höchste Maß an Strukturierung der Gesamtmitteilung ein, was mit dem höchsten Kommunikationseffekt verbunden ist (vgl. Schulz 1974a, 165 ff.; Fresnault-Deruelle 1972a, 45).

Hünig (1974, 220 ff.) hat in einer sehr ausführlichen Matrix 21 Relationen der verschiedenen Arten von Entsprechungen und Bezügen verbaler Syntakte zu den repräsentierten graphischen Elementen erfaßt, wobei das Merkmal der Kongruenz, vor allem der intersyntaktischen Kongruenz erfaßt wurde. Nach dieser Matrix (Anhang 15 - 16) sind die zusätzlichen verbalen Informationen direkt abzulesen.

Allerdings sind die von Hünig ausgewiesenen Verweisungsmodi und Symbole sehr abstrakt und auch in der Durchführung seiner Analyse wenig anschaulich. Da er stets von den verbalen Einheiten im Rechteck ausgeht, sind diese recht präzise strukturiert. Weniger präzis und anschaulich ist dagegen der jeweilige Bezug zum entsprechend graphischen Element des Rechtecks ablesbar, bzw. es stellt sich die Frage, wie der verbale Syntakt im Bild seine graphische Repräsentation erfährt.

Für eine detaillierte Bearbeitung dieses Problemkomplexes ist seine Auflistung möglicher Bild-Text-Bezüge aber eine sehr wertvolle Hilfe und Ausgangsbasis.

Neben diesen übergeordneten syntaktischen Beziehungen läßt sich für den Mikrobereich noch eine Feinstruktur aufzeigen. Für den Mittelpunktsbereich der vertikalen Achse können die Wort-Bild-Beziehungen unter Berücksichtigung der bisher beschriebenen formalen Aspekte etwa folgendermaßen als Strukturgitter skizziert werden.

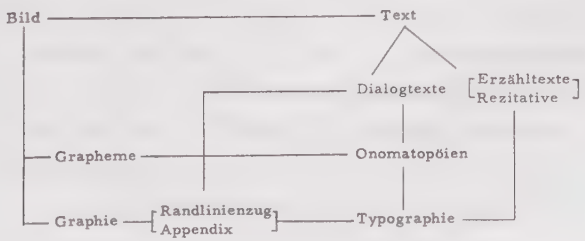


Abb. 19

Die Darstellung versucht das komplexe Beziehungsgeflecht möglicher Verbindungen von Sprache und Bild im Comic-Rechteck zu veranschaulichen. Jeder Zeichenkomplex im Strukturgitter kann jeweils allein oder in Verbindung mit einem oder mehreren oder allen Zeichenkomplexen im Rechteck auftreten. Die Blase mit Randlinienzug und Appendix nimmt eine Mittelfunktion ein. Sie kann, muß aber nicht, der Raum sein, der Sprachäußerungen jeder gesprochenen Form (Dialogtexte, Onomatopöien und Grapheme) aufnimmt. Da diese ihren Eigenwert aber nicht verlieren, wenn sie auch ohne Blase im Rechteck stehen, ist zu fragen, welche konkreten Funktionen die Blase übernimmt. Es ist zu vermuten, daß es sich bei der Blase um ein abhebbares Zeichenrepertoire handelt, das metalinguistische Funktionen übernimmt. Dies ist ebenfalls für die Typographie anzunehmen, zumal sie individuelle Züge annimmt. Beide Repertoires streben demnach eine Annäherung an die Bildfunktion an.
Innerhalb der Feinstruktur gehen Blase und eingeschriebene Texte auf einer Primärebene eine enge Verbindung ein, die gleichfalls für Onomatopöie und Typographie festzustellen ist, bevor beide auf das Bild Bezug nehmen. Diese Bezugnahme erfolgt somit auf einer höheren Ebene, d.h. bevor Sprache und Bild im Rechteck eine Beziehung aufnehmen, liegen bereits Zeichenkonfigurationen aus zwei Repertoires vor.
Welches Zeichenrepertoire für die Blase bestimmend ist und welche konkreten Funktionen sie übernimmt, soll im folgenden stichwortartig erläutert werden. Die Mikroapsekte des Beziehungsgeflechts Onomatopöie und Typographie werden ausführlich im Durchführungsteil untersucht. Sie müßten ähnlich intensiv auch für die Blase und ihre Spracheinheiten durchgeführt werden, bevor die jeweiligen Einzelerkenntnisse auf die Art der graphischen Darstellung und die Bildsituation bezogen werden können.

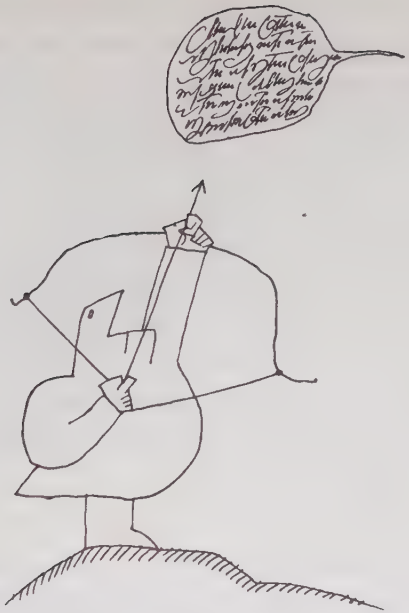


Abb. 20 Saul Steinberg, Labyrinth, 1961

4.1.1. Die Blase an sich und die Funktion ihrer Position

Die Ballons oder Blasen als weiße Aussparungen mit eingeschriebenen Dialogtexten lassen sich kunstwissenschaftlich ohne Unterbrechung bis auf die Phylakterien mittelalterlicher Prophetendarstellungen zurückverfolgen. Als Zeichen weisen sie in ihrer Bedeutung zunächst einen ikonischen Bezug auf. Sie bilden den unter bestimmten klimatischen Bedingungen sichtbar ausströmenden Atem eines Sprechers ab. Diesem Aspekt trägt am deutlichsten die italienische Bezeichnung 'fumetto' Rechnung, während unsere Bezeichnung 'Ballon' oder 'Blase' mehr auf den aufsteigenden Charakter des Luftstroms Bezug nimmt. Die Blase zeigt das Ausströmen aus einem Sprecher direkt an, damit signalisiert sie sofort die Natur ihrer Nachricht, nämlich 'gesprochene Sprache'. Sie verweist von sich aus auf Sprache und Metasprache, hat damit einen indexikalischen Bezug. Damit ist sie wahrhaft

originärstes mediales Zeichen, nur dem Comic eigen und wurde, ähnlich wie die Onomatopöie zum wandlungsfähigsten ausgestaltet. Der aufsteigende Charakter des Luftstroms macht den oberen Bildraum zum eigentlichen Raum für Blasen. Davon abweichend kann die Lokalisation zwar an jedem beliebigen Punkt im Rechteck vorgenommen werden, doch unterliegt die Wahl des topologischen Ortes ganz bestimmten Gesetzen. Sie gehorcht in erster Linie der Chronologie, die wiederum durch die Leserichtung bestimmt wird. D.h., daß die erste oberste Blase Vorrang vor der rechten oder unteren hat und der Protagonist, der zuerst spricht, sich links im Bild befinden muß. Die Chronologie der Sprachzeichen und die Positionen der Blasen bestimmen demnach die Positionen der Handelnden im Rechteck.

Abb. 21
Aus: Hergé (George Rémi): Tintin. Flug 714 nach Sydney, Carlsen

Die Blasen fungieren als Indices und zeigen die Aufeinanderfolge der Antworten. Damit verstärken die Ballons die Vorstellung von Prozeßablauf und Zeit. Der Eindruck verstreichender Zeit kann zusätzlich verstärkt und dynamisiert werden durch eine Übereinanderlagerung der Blasen. Damit gewinnen die Blase an sich und das Bild Raumtiefenwirkung.

Die Positionsbestimmung der Blase erfolgt in zweiter Linie nach semantischen Gesichtspunkten. In vielen Fällen steht dem Zeichner viel Bildraum zur Lokalisation eines Redeteils zur Verfügung. Hier wird er den Punkt wählen, der ein syntaktisches Spannungsmaximum in bezug auf die Semantik des ganzen Rechtecks darstellt (vgl. Imdahl, 1970). Um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen

oder die konventionelle Bedingtheit der Positionsindices bewußt zu machen, könnte man mit Schülern an Umstellproben arbeiten.

In einem weiteren wesentlichen Gesichtspunkt ist die Blase als fiktiver Laut-Zeit-Raum (vgl. Fresnault-Deruelle, 1972, 31) zu definieren, wobei für die Fiktionalität ein weiterer Gesichtspunkt zu kennzeichnen wäre. Durch die Festlegung in der Blase ist das Gesprochene im Gegensatz zu einem natürlichen Gespräch unter Menschen endgültig fixiert und behält seine quasi-physische Existenz. Die Helden argumentieren nicht über einmal Gesagtes, nichts wird korrigiert, alles stets "druckreif" gesprochen. Dabei steht alles Gesprochene unter der systematischen Verwendung des direkten Stils, wobei Bild und Text gemeinsam das 'Da sein' repräsentieren.
Diese Gesprächskonstruiertheit spiegelt sich auch in den Formen der Blasen, deren weißer Grund innerhalb des Bildes als Fremdkörper häufig bildbestimmende Funktion übernimmt. Dadurch, daß der Text der Blasen zuerst festgelegt werden muß, ist das Bild stets in einer nachgeordneten Beziehung auf den Text bezogen. Fresnault-Deruelle hat sicher nicht unrecht, wenn er sagt: "Le mot fait image".

4.2. Metalinguistische Funktionen der Blase

Die in der Blase implizit vorhandene Dimension einer metalinguistischen Ebene findet explizit ihren differenzierten Ausdruck in verschiedenen konventionalisierten Arten des Randlinienzugs und seines Appendixes. Damit wird der Rand zum wesentlichsten Konstituens der Blase. Zunächst ist die Normalform als Grundform zu bestimmen. Sie besteht in der Regel aus einem durchgezogenen Randlinienzug, der eine ovale Form einschließt. Die begrenzende Funktion des Randlinienzugs wird besonders deutlich bei den Blasen, wenn der Extension des Textes gefolgt wird, so daß ein mehrkurviges Gebilde entsteht. Auch andere individuelle Abwandlungen liegen als Umspielung der Grundform vor. Ihre

ästhetische Qualität liegt in der ornamentalen Ausschmückung.

Abb. 22

Motivationen für Veränderungen des Randlinienzugs liegen im Assoziationsbereich, den die Intonationsstruktur und die Stimmmodulation hervorrufen. Sie bewegen sich zwischen den Polen der Unbestimmtheit, Indifferentheit bis zu typographisch fetten Linien für große Lautstärken. Je mehr artikulatorische Energie zur Produktion der Laute benötigt wird, umso fetter, zackiger wird die Blase gezeichnet. Da Comic-Figuren intensiver leben, zeigen sich vielfältige emotionale und expressive Qualitäten. Die Ballons stehen gleichsam unter dem Druck des Tones, sie können platzen, die Worte fliegen aus ihnen heraus. Damit unterliegt der Blasenraum den gleichen relationalen Bedingungen, die schon für das Rechteck erarbeitet wurden. Die Auflösungsformen beziehen sich entsprechend auf weichere, leisere Stimmqualitäten, wie flüstern, heranwehen, verhallen. Damit gehen die Blasenformen in ihrer Auflösung ohne Grenzziehung in die Bewegungslinien ("speedlines") über.

Abb. 23

Als Attribut des Randlinienzugs liegt der Appendix vor. Er hat die Funktion, auf die Person zu verweisen, der die Rede entspringt. Darin liegt implizit die Unterstellung, daß die Rede als

Teil eines Dialogs vorliegt, damit auf ein Gegenüber bezogen ist. Er indiziert also das Hervorbringen, um sich jemandem mitzuteilen. Als Funktion eines Pfeils bezeichnet er "ich spreche" und implizit "mit dir". Semiotisch ist er als argumentisch-symbolisches Legizeichen zu definieren.
Auch in den Abwandlungen nimmt der Appendix die Funktionen wahr, die in sein indexikalisches Ressort fallen.
Wenn viele Menschen das gleiche rufen, genügt eine Blase mit vielen Appendixen, um dies deutlich zu machen.

Abb. 24

Auch wenn die Rede in Portionen erfolgt, kann der sukzessive Aspekt veranschaulicht werden.

Abb. 25 Dupa (Luc Dupanloup): Cubitus
Aus: ZACK 10, 1977

Der Appendix vermag in der konventionellen Setzung Denken als heimliches, unhörbares Verbalisieren anzuzeigen, er kann auf jemanden verweisen, der sich nicht im Bild befindet, also aus dem "off" spricht und auch Monologisieren anzeigen.

Abb. 26

Unter den Appendixformen hat allein Uderzo im Asterix es vermocht, durch Zusätze von Tropfen den Assoziationsbereich auf 'feuchte Aussprache mit besonderem emotionellem Engagement' auszudehnen.

Denken ist ebenso wie das Leise-vor-sich-Hinsprechen nicht auf ein Du bezogen, sondern ein Klärungsversuch mit sich selbst. Der Ballon wird auch zum Träger nichtsprachlicher Kommunikation, eines unaussprechlichen, fixierbaren, aber nicht artikulierbaren emotionellen Ausdrucks. Damit konstituiert die Blase ein Eindringen in das Bewußtsein und Gefühlsleben einer Person. So können Blanco- oder Nullformen Absenzen symbolisieren oder auch traumhafte Gebilde mit sich auflösendem Randlinienzug, die wiederum auf einer anderen Metaebene liegen. Hier zeigt sie ihre ganze Wandlungsfähigkeit bis zu einem Grenzbereich, in dem sich die Dialektik zwischen Sprache und Sprechen bis zur Symbolisierung eines inneren Zustandes, einer emotionellen Befindlichkeit aufhebt. Die geringsten Veränderungen innerhalb dieser Zeichenkomplexionen sind geeignet, dem geübten Comic-Leser Kodewechsel anzuzeigen, bzw. eine schwach ästhetische Fokusschaltung in eine stark ästhetische überzuführen (Anhang 4-5, 25).

4.2. Formen der Bild-Text-Bezugnahme im Makrobereich

Wir greifen noch einmal den Gedankengang auf, der die syntaktischen Beziehungen der Wort-Bild-Interferenzen im Mikrobereich als Achsenbeziehung darstellte. Die Überlegungen sollten nun analog auch auf die horizontale Achse übertragen werden.

Durch die horizontale Achse der Bild-Text-Folge ist die Funktion der Narration gegeben. Vergleichbar der vertikalen Achse kann aber nur ein Bogen bis zu dem extremen Endpunkt 'Bilderfolgen ohne Text' gespannt werden. Ein denkbarer entgegengesetzter Endpunkt wäre eine Textfolge ohne Bild. Diese Möglichkeit liegt jedoch außerhalb des Mediums Comic und bleibt anderen literarischen Gattungen vorbehalten.

Für die horizontale Achse ließe sich der Kurvenverlauf von einem Maximum der Aussage durch die Texte (bei einer identischen Bildfolge) denken, bis zu einem Maximum der Aussage durch Bilderfolgen ohne Text. In der Mitte anzusiedeln wäre eine Bild-Text-Folge mit ausgewogenem Spannungsverhältnis der beiden Informationsträger. Der erste Kurvenabschnitt würde bestimmt durch "verbale Konduktion" (vgl. Eco, 1972b, 321 ff.), der zweite Abschnitt durch visuelle Konduktion (vgl. S. 84).

Dies ließe sich wieder graphisch veranschaulichen:

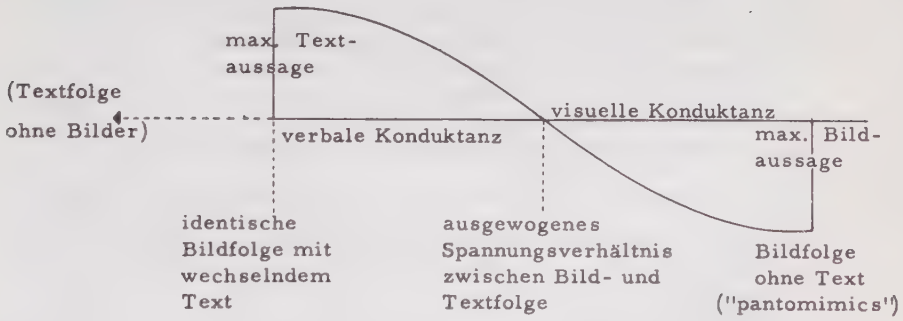


Abb. 27 Syntax der Wort-Bild-Interferenzen
Horizontale Achse

Im Anhang 17 wird wiederum das Gemeinte innerhalb des Kurvenverlaufs der horizontalen Achse veranschaulicht. Anhang 18 vermittelt einen Einblick, wie innerhalb der Serie 'Peanuts' Charles Schulz einen Strip unter verbaler Konduktanz, ein anderes Mal unter visueller Konduktanz führt.

Nun ist es aber durchaus nicht so, daß der Zeichner oder Szenarist an der einmal getroffenen Entscheidung - visuelle oder verbale Konduktanz - festhalten muß. Innerhalb eines Comics läßt sich eine ganze Variationsbreite dieser Möglichkeiten ausschöpfen. Im dramaturgischen Aufbau und der Festlegung des Szenariums der einzelnen Sequenzen werden diese Entscheidungen stets erneut überprüft. So können Sequenzen als "pantomimics" unter visueller Konduktanz laufen, andere wiederum unter verbaler, z.B. bei Streitgesprächen, wo relativ viel gesprochen wird.

Bilderfolgen ohne Text ("pantomimics") oder auch randlose Bildergeschichten mit unterlegter Lyrik wie etwa bei Wilhelm Busch werden von einigen Autoren gesondert klassifiziert und nicht mehr den Comics zugeordnet (vgl. Riha, 1974, 157). Diese Klassifizierungsvorschläge werden hier nicht aufgegriffen, da sie m.E. nur atomisieren und übersehen, daß der Comic-Autor nur eine jeweils andere Entscheidung für die ästhetische Qualität des Textes getroffen hat. Damit korrigiere ich gleichzeitig meine bereits früher vertretene Auffassung (vgl. Wienhöfer, 1974). Innerhalb der großen literarischen Gattungsformen lassen sich für die diskursiven verbalen Zeichen im Medium Comic mindestens drei grundsätzlich mögliche Textformen nennen: epische, dramatische und lyrische Texte, aber auch kommentierende Texte kommen vor (Anhang 17, 2). Für alle drei Hauptgruppen gibt es im Medium hervorragende Beispiele, auch wenn die dramatisierende mit Sprechblasen die häufigste ist.

Innerhalb einer Narration muß man sich das Verhältnis der beiden Achsen zueinander als sehr bewegliche Gleitschienen vorstellen. Die horizontale Achse der Wort-Bild-Interferenzen bewegt sich auf der vertikalen von oben nach unten und die vertikale von rechts nach links innerhalb der Endpunkte der horizontalen Achse. Damit haben wir einen wesentlichen Aspekt der inhärenten Dynamik des Mediums gekennzeichnet.

Durch die Positionsindices der räumlichen Nähe formen sich schon zwei nebeneinander oder untereinander stehende Bilder im Rezeptionsprozeß zu einer Aussage oder Erzählung. Dieses Zusammensehen als Montage mag gelernt sein, doch sind dafür sicherlich auch gestaltspsychologische Determinanten nicht auszuschließen.

Wie zwingend dies sein kann, finden wir bei Riha (1974, 170 f.) demonstriert. Er beschreibt als Kurzsequenz zwei Bilder aus einer von Hal Foster gekonnt narrativ dynamisierten Seite von 1936. Die herangezogene Bildfolge (Anhang 19, 1) besteht aus zwei Rechtecken, die zuerst Couperie/Horn (1968, 190) beispielhaft nebeneinanderstellten, nicht, um die Montagefigur zu kennzeichnen, sondern um die von Foster extrem unterschiedlich eingesetzten Kameraperspektiven zu kennzeichnen. Rihe interpretiert sie als zusammenhängend und aufeinanderfolgend und leitet daraus u.a. einen Überraschungseffekt durch Bildzerdehnung eines Simultansgeschehens ab. Dies trifft für die tatsächliche Seitengestaltung Fosters (Anhang 19, 2) nicht zu, ändert aber im Prinzip nichts an Rihas Interpretation einer ästhetisierten Übermenschnatur Tarzans und möglicher Identifikationsmechanismen des Lesers.

Jede graphische Bildfolge schließt sich zu Sequenzen und größeren Erzählabschnitten zusammen. Die Erzählung läuft weiter von Bild zu Bild wie an einer langen Kette abrollend, Seite für Seite.
Gegenüber jedem Einzelbild (sei es ein Tafelbild oder Cartoon etc.) wurde die Bildreihung vor allem durch die Zeitstruktur charakterisiert. Die Bildfolge hat also wie Heimann nachdrücklich betonte, Formverwandtschaft mit allem was Vorgangs-,

Prozeß- und Ereignischarakter hat. Jedes Rechteck stellt dazu einmal die Verlängerung und Fortsetzung des Vorhergehenden dar und ist gleichzeitig der Beginn des Folgenden. Das erste Bild gewinnt dabei seinen Wert ganz aus sich selbst, selbst dann, wenn es ein folgendes voraussetzt. Es wurde bereits festgestellt, daß diese permanenten Unterbrechungen sich primär horizontal vollziehen und sich zusätzlich in weißen Zwischenräumen materialisieren. Auf den Prozeßcharakter bezogen, kennzeichnen Randlinie und weißer Zwischenraum die Flüchtigkeit und damit die Beschleunigung der narrativen Bewegung und sind gleichzeitig Ausdruck des Dauerns. Die relationale Realität des Randes konstituiert, verstärkt durch die Zwischenräume oder Hiate, unterschiedliche Beziehungen, die kurz untersucht werden sollen.
Da diese Hiate vom Layout her in der Regel alle gleich breit sind, werden sie vom Leser kaum bemerkt und fast stets überlesen, ein Kriterium, das auch für den Rand ermittelt wurde. Somit existiert im Comic als scheinbares Paradox eine ideale Kontinuität durch Diskontinuität - ein wesentliches essentielles Kriterium des Comic Strips, wie es in keinem anderen Medium in dieser Konsequenz auftritt. Auch der Film bleibt hier ausgeschlossen, da wir Filme kennen, die nur aus einer einzigen Einstellung bestehen. Damit ist für die inhärente Dynamik des Comic Strip als zweites wesentliches Merkmal die Diskontinuität durch die Hiate zu beschreiben.

Zwei Modalitäten, die auf verschiedenen Ebenen liegen, müssen aber voneinander unterschieden werden. Die eine Modalität von Hiaten kreiert eine innere Diskontinuität, die sich auf die Gliederung der Fiktion von kleineren zu größeren Erzähleinheiten

bezieht und sich im Verlauf des Rezeptionsprozesses einstellt. Sie bleibt hier noch unberücksichtigt. Die zweite Kategorie von Hiaten ist äußerlich sichtbar. Sie bezieht sich auf die Zwischenräume von Bild zu Bild im Makrobereich I und II und kreiert die totale Diskontinuität des Mediums. Diese soll zunächst beschrieben werden.

Unter den externen Hiaten sind vier Gruppen zu unterscheiden (vgl. Fresnault-Deruelle, 1972a, 52 ff.). Die erste Gruppe kennzeichnet zeitliche Abstände zwischen den dargestellten Bildinhalten (temporärer Hiatus). Die Zeitintervalle können dabei sehr variabel sein, sich auf Bruchteile von Sekunden beziehen (Anhang 20), bzw. nur zwei verschiedene Bruchteile ein und derselben Sache zeigen oder auch größere Intervalle der Erzählung, etwa Monate oder Jahre bedeuten (Anhang 21). Damit kann festgestellt werden, daß die typographisch gesetzten Zwischenräume zwar eine zeitliche Unterbrechung darstellen, deren Maß jedoch nicht abbilden. Dies ergibt sich erst im Rezeptionsprozeß, wobei die Informationen dazu je nachdem aus Sprache oder Bild oder Sprache und Bild entnommen werden können. Für die beiden folgenden Hiatgruppen gilt dasselbe.

Der zweite Hiatus ist als raumzeitlich zu kennzeichnen. Er bezieht sich neben der zeitlichen Verschiebung auch auf eine Änderung der räumlichen oder geographischen Verhältnisse, die ebenfalls sehr variabel sein können (Anhang 22).

Der dritte Hiatus ist der rein räumliche. Hier können zwei Arten unterschieden werden: (a) dieser setzt den Akzent auf eine Ortsänderung der Personen (Anhang 22, 2), (b) dokumentiert die Gleichzeitigkeit des Geschehens, häufig allerdings durch verbale Einheiten wie "währenddessen", "inzwischen" zusätzlich unterstützt. Dieser Hiat liegt auch dann vor, wenn eine Einblendung der anderen Person(en) direkt ins Rechteck erfolgt. Allerdings muß dann von einer starken Abweichung von der Norm gesprochen werden. Die Verwendung cinematographischer Variablen wie

Einblenden, Rückblenden, Überblenden ist an die textuelle Oberflächenstruktur der Erzählung gekoppelt. Die Art ihrer graphischen Repräsentation müßte ebenfalls noch spezifizierter untersucht werden.

Abb. 28 Giraud/Charlier: Leutnant Blueberry
Aus: ZACK 20, 1974

Die vierte Gruppe von Hiaten bezieht sich auf konstruierte Unterbrechungen, deren Priorität sich nicht aus Zeit und Raum ergibt. Semiotisch gesehen stellt sich bei diesen Hiaten im Rezeptionsprozeß durch graphische Veränderungen eine Änderung der Zeichensituation als Generierung ein.

Es wechseln die Realitätsebenen und damit die Ebenen der Bedeutung. Die Semiose vollzieht sich in der Regel als Generierung von Ikon → Symbol. Damit sind all jene Montagefiguren gefaßt, die durch graphische Veränderungen der Strichführung oder den Einsatz von Farbe eine dartige Umdeutung erfahren, daß eine subjektive Sichtweise oder Befindlichkeit eines Protagonisten interpretiert werden muß. Uderzo setzt dazu im Asterix häufig die Farbe ein: ein Gesicht wird rot, wenn der Betreffende in Wut gerät oder grün, wenn ihm übel wird.

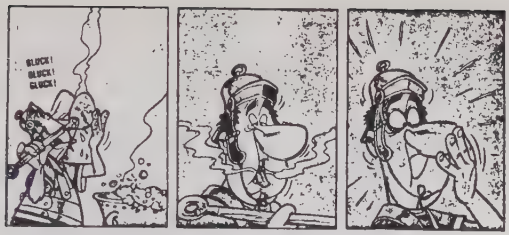


Abb. 29 Uderzo/Goscinny: Asterix

Fresnault-Deruelle (1972a, 54 ff.) kennzeichnet die Verbindungsart als objektiv versus subjektiv.

Innerhalb dieser Hiatgruppe läßt sich ein weiterer Typus als intern versus extern abgrenzen (vgl. Fresnault-Deruelle 1972a, 56 f.). In diesen Fällen werden zunächst die Sichtweisen und Interpretationsstandpunkte auf eine interne Erzählebene bezogen, die sich dann auf eine externe Bedeutungsebene höherer Stufe abhebt, damit eine andere Fokusschaltung fordert.

Abb. 30 H. Pratt: La macumba du gringo (Dargaud 1978)

Daneben sind noch eine Reihe von Hiatkonstruktionen festzustellen,

die hier nicht näher klassifiziert werden können. Als weiteres Beispiel soll nur noch die Technik des "split-panel " genannt werden. Darunter versteht man eine Hiatkonstruktion, die jeweils ein Ganzes (Landschaft, menschliche Figuren) oder einen bedeutenden Teil des Ganzen (Arm, Kopf, Haus etc.) aus Gründen der Dynamisierung der Seitengestaltung und zur Bedeutungsverdichtung der Aussage zerlegt (Anhang 23). Die durch diese Zeichenkonfigurationen sich ergebenden Sinnkonstruktionen sind sehr komplex. Auf die Konzentrationsfunktion für den Wahrnehmungsraum wurde bereits hingewiesen (siehe S. 56).

In dieser noch recht formalen Bestimmung der Hiatrelationen sind nur die im Medium sehr häufig vorkommenden erfaßt. Sie decken sich mit den Montagefiguren, die Dunger u.a. (1974, 205 ff.) als Montage durch Auslassung und Verkürzung beschrieben haben. Daß sie bei extremen Sprüngen, sowohl in der Zeitraffung als auch in der Zeitdehnung, eine Wirkung als Steigerung haben, liegt auf der Hand.

Wie jedes andere mediale Zeichen ist auch der Hiat im Comic hochkonventionalisiert und durch Sehgewohnheit eingeschliffen. Zur eindeutigen Dekodierung wird er häufig von Rezitativen (zwei Stunden später...; am anderen Morgen...; inzwischen...) unterstützt. Sein symbolischer Zeichencharakter läßt darauf schließen, daß auch gegenläufige Semiosen als Degeneration, Degradation, Replika in selbständigen Rezeptionsprozessen initiiert werden können.

Der Wechsel der Zeichenebenen kann durch die syntaktische Rhythmisierung der Seite erzeugt werden. Die bisherige Klassifizierung der Zeitintervalle als Symbole wechselt in eine Ikonisierung eines oder mehrerer Objekte: wird entweder zu einem Hindernis, Treppe etc. Auch für diese Zeichensituation, in der der Hiat eine tragende ästhetische Funktion übernimmt, kennen wir schon frühe Beispiele (Anhang 3). Abb. 31 veranschaulicht, daß der Hiat als Symbol und zugleich als Metazeichen, als Ikon, vorliegt, wobei hier noch der Sonderfall eines performativen Zeichens gegeben ist. Performative Zeichen als 'doppelte' Zeichen denotieren die Zeichenhandlung, indem sie sie anzeigen und benennen. Es sind sowohl präsentierende und

indizierende Zeichen, andererseits repräsentieren sie symbolisierend diese Indizierung. Sie sind daher mehrdeutig (vgl. Lewandowski, 1975, 477 ff., Sauerbier, 1977, 146).

Abb. 31 G. Crepax: Neutron
Crepax-Rizzoli, 1966

Die Semiose von Symbol → Ikon als Hiat auszubilden, gilt als Abweichung von der konventionalisierten Regel und wird als innovativ empfunden. Ihr Einsatz wird daher häufig von Gag-Spezialisten genutzt.

Für alle Hiate läßt sich grundsätzlich ein unterliegender Zeitfaktor feststellen, der selbstverständlich auch für die Simultaneität zutrifft. In der Regel gilt als signifikante "Zeit" des Rechtecks die Lesezeit des Dialogtextes plus der Zeit der schweifenden Blickkontakte über das Bild. Damit ist gemeint, daß die Kontinuität als fortlaufend empfunden wird, wenn die benötigte Lesezeit für ein Rechteck der Dauer der Handlung entspricht und sich auch in der Lesezeit des folgenden Rechtecks fortsetzt.

Die Dynamisierung der Narration ergibt sich dadurch, daß die Intervalle zwischen den Bildern und auch die sich aus der Inszenierung des dramatisierten Handlungsverlaufes ergebenden internen Erzähleinheiten sehr unterschiedlich sind und ständigem Wechsel unterworfen werden. Dabei können sowohl größere Zeiträume überbrückt als auch Sekunden in mehreren Bildern zerdehnt werden. Nachstehende Skizze versucht die Dynamisierung zu veranschaulichen: (vgl. auch Fresnault-Deruelle, 1972a, 123).

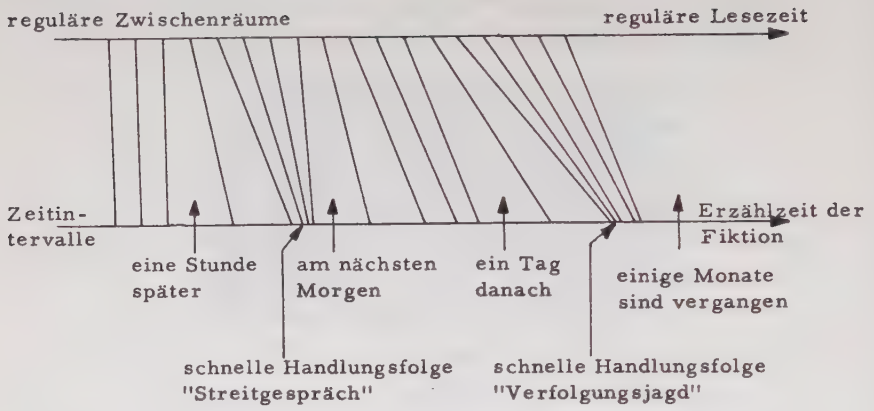


Abb. 32

Gagstrips sind in der Regel so aufgebaut, daß diese Kontinuität sich für die ersten "panel" im Lese- oder Sehprozeß einstellt. Der Bruch der Erzählung und damit die Anbahnung und Unterstützung des Gags liegt dann meistens in einem raumzeitlichen Hiat vor dem letzten Bild. Hiatkonstruktionen werden auch dann wichtig, wenn es um die Bestimmung der Seitenmontagen im Comic geht. Der Übergang von einer Seite zur anderen (Makrobereich II) wird als weich empfunden (weicher Montagehiat), wenn eine normale Handlungsdauer vorliegt und kein Raumwechsel vorgenommen wird. Ein Hiat wird besonders hart empfunden (harter Montagehiat), wenn eine Erzähleinheit abgeschlossen ist, sich somit gleichzeitig Zeitsprünge und Raumwechsel ergeben. Im folgenden Kapitel wird dieses Problem ausführlicher behandelt.

4.3. Zur Dramaturgie des Szenariums

Kommen wir aber noch einmal auf die Modalität der inneren Diskontinuität zurück, die sich auf den Handlungsaufbau, die Dramaturgie des Szenariums bezieht: der Plan der Intrige, die Typisierung

der Charaktere, die Strukturierung des Suspense, die Präsentation der Aktanten etc. Wir beziehen uns demnach auf die Seitengestaltungen (Makrobereich I) und die Gestaltung der Episode (Makrobereich II) insgesamt, aber wieder primär auf das ästhetische In-Szene-Setzen der Handlungsfolgen.

Unter dem Szenarium eines Comics versteht man den kompletten originalen Aufbau einer Geschichte, wobei auch die Adaption einer schon bekannten Erzählung vorliegen kann, die aus der Zielperspektive zur Realisation in einem Comic gesehen wird, also medienspezifisch inszeniert werden muß. In der Arbeit des Szenaristen lassen sich drei wesentliche Phasen unterscheiden:

1. Die Erstellung der Synopsis, das Resumee des Szenariums, die Übersicht über Handlungsräume, handelnde Personen, deren Charakterisierung etc., ebenso der Aufbau und die Gliederung des Handlungsschemas in Sequenzen, Subsequenzen, die sich durch Raum, Zeit, abgeschlossene Handlungsfolgen ergeben.

2. Das eigentliche Szenarium: das Festlegen der Dialogtexte;

3. das Zerlegen in Bildausschnitte, vergleichbar der Schnittechnik beim Film, die Wahl der repräsentativen Szenen und Bildinhalte, das Festlegen, wieviel Vignetten eine größere Einheit bilden sollen, etc.

Das Szenarium stellt damit den künstlerisch entwickelten Rahmen, in dem sich die Geschichte in einer ganz spezifischen erzählerischen und graphisch-repräsentischen Aufbereitung des Stoffes abspielt. Durch die Seitengestaltung ergibt sich zwingend die Kontinuität der Erzählung, in deren spezifisch medialen prozeßhaften Ablauf der Leser eintaucht. Damit wird er zunächst zwingend auf das dargebotene Weltbild fixiert, das er losgelöst von seiner Alltagssituation erlebt und das er nur durch reflexiven Abbruch der Fixation zwischenzeitlich oder nach Ablauf des Lesens durchbrechen kann.

Für diese komplexen Superierungen von Zeichenkonfigurationen ist es sehr schwer, die Elemente des szenariographischen Schemas zu kennzeichnen, da die graphischen Ebenen und Instanzen der Erzählung ständig aufeinander bezogen werden und sich ständig durchdringen. Auch für diesen Abschnitt kann daher nur eine modellartige Skizze einer Strukturierung vorgelegt werden, die für die weitere intensive Analyse der dramaturgischen Mittel Grundlage sein kann. Ich hatte schon angemerkt (s.S. 20), daß die Analyse dieser künstlerischen Darstellungsmittel darum so wichtig ist, weil erst ihre Kenntnis wesentliche Mechanismen der Ideologie aufdecken und deren Funktionsweise erklären kann. Wir wissen aus den persönlichen Rezeptionserfahrungen beim Film, daß es schon in der Exposition begründet liegt, welche Erzählperspektive eingenommen wird, ob unsere Identifikation der Rolle des Jägers oder der des Gejagten folgt. Die uns dargebotenen unterschiedlichen Perspektiven können uns einmal in einem Kriminalfall minutiös an den Vorbereitungen eines Verbrechens teilnehmen lassen, (wobei wir Sympathien für die Verbrecher entwickeln, damit Werte und Handlungen akzeptieren, die wir eigentlich ablehnen) oder bei gleichem Sachverhalt darum bangen können, ob die Verbrecher noch rechtzeitig gefaßt werden (die Handlung also in Einklang mit unseren Wertvorstellungen liegt). Unsere Einstellung und Bewertung der handelnden Personen hängt also wesentlich von Dramaturgie und Perspektive ab. Dabei funktionieren die dramaturgischen Mittel in beiden Richtungen, zum einen bei einer Typisierung nach dem Gut-Böse-Schema, zum anderen in der Zerstörung des Gut-Böse-Schemas durch Transparenz der Bedingungen und Voraussetzungen des Handelns.

Die dramaturgischen Mechanismen lassen sich im Grunde nur dann abgrenzen und detailliert beschreiben, wenn man von gleichen Genres ausgeht. Die Entscheidung über das Genre wird damit zum entscheidenden Kriterium für Bewertungs- und Legitimationsfragen, sowohl für den Autor als auch für den Rezipienten. Welche

Bedeutung hier z.B. das Vertrautsein des Lesers mit dem Gezeigten, des in-der-Situation -Stehenden, der Antizipation des Wahrscheinlichen hat, beschreibt sehr anschaulich Artus (1977). Das Vertrautsein bezieht sich darauf, wie das Denken und Fühlen der Handelnden, wie ihre Werte und Normen mitgeteilt werden und wie diese rational und emotional nachvollziehbar sind. Ebenfalls ist wichtig, wie die Vertrautheit mit den handelnden Personen wächst, wie sie aus ihrer Anonymität herausgehoben werden, je deutlicher ihre familiären Beziehungen und sozialen Hintergründe werden, wie deutlich ihre Menschlichkeit, ihre Individualität und Leidensfähigkeit dargestellt und die Rechtfertigung ihrer Ziele, Motive und Handlungen angestrebt wird.
Dieses Beziehungsgefüge versucht nachfolgende Skizze zu veranschaulichen.

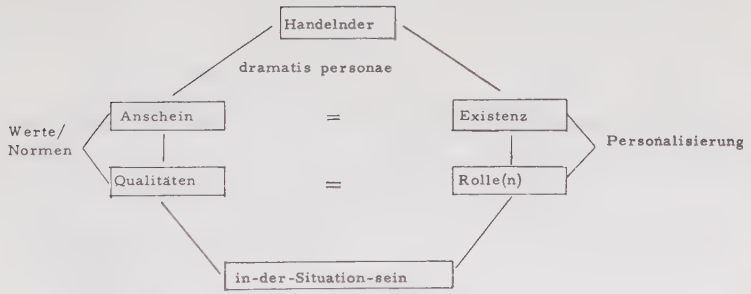


Abb. 33 (nach Fresnault-Deruelle, 1972a, 146)

Die Dramaturgie des Konflikts läßt sich in der Regel nach drei Kardinalfunktionen bestimmen, die die Gliederung des äußeren Handlungsschemas bestimmen und die Comic-Episoden jeweils in Sequenzen und diese wiederum in Subsequenzen gliedern. Vor

allem für die Action-Comics ist der Konflikt die treibende Kraft. Die Folge der drei Funktionen läßt sich nach dem Muster Ouverture → Prozeß → Resultat oder Verbrechen → Aufklärung → Sühne unterscheiden, wobei die mittlere als Durchführungsfunktion stets als Zweikampf mit dem Gegenspieler realisiert wird.

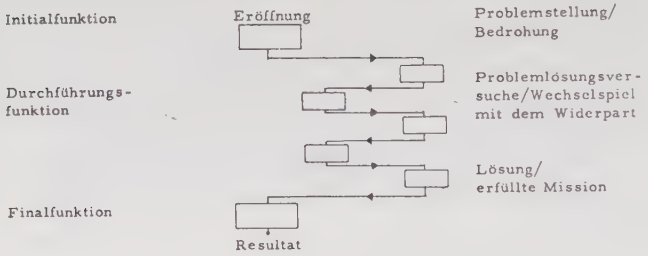


Abb. 34

Sind für eine Episode nach diesen Funktionen die Sequenzen und Subsequenzen ermittelt, kann die Untersuchung der dramatischen Mittel einsetzen. Für den Comic wird dabei das Neben- und Untereinander der Rechtecke mit den gezeigten Bildausschnitten zum entscheidenden Gestaltungsprozeß. Das Problem der Montage ist dabei ein eminent ästhetisches. Jede Montage ist zunächst ein syntaktisches Problem, da durch die vielfältigen Montagemöglichkeiten grundlegende und jeweils spezifische Bedeutungskomplexe generiert werden können.

Mit der Beschreibung von Montageproblemen im Makrobereich II wird die schwierigste Phase einer Comic-Analyse vorgestellt. Vor allem die Seitengestaltung von Action-Comics wird zum kompliziertesten Untersuchungsgegenstand. Als Versuche, mögliche Kriterien einer solchen Analyse aufzuarbeiten, verstehen sich die Arbeiten von Knilli 1974, Hinkel 1974, Dunger u.a. 1974,

Doetinchem/Hartung 1974, die jeweils Einzelaspekte begründet darstellen. Allen gemeinsam mangelt es jedoch an einem theoretischen Bezugsrahmen, der die Einordnung und den Gesamtzusammenhang der analysierten syntaktisch-semantischen Komponenten sinnvoll erscheinen läßt. Kurz, es fehlt bisher an einer Theorie der Montage.

Die genannten Autoren rekurrieren in der Regel auf Analysekriterien, die sich auf filmologische Mittel beziehen, d.h. cinematographische Variablen werden auf den Comic übertragen, ohne zuvor die medientypische Andersartigkeit des Comic genau entschlüsselt und konsequent für die Übertragbarkeit der Variablen verfolgt zu haben. Nur Dunger u.a. (1974, 185 f.) problematisieren diesen Gesichtspunkt, wenn sie ausführen:

> "Wichtige Elemente sind Entfernung und Augenhöhe, Verhältnis von Handlungs- und Objektachsen (Blick, Fluchtlinien) zur Sehachse, Off-Blasen (Sprecher ist nicht im Bild), On-Blasen (Sprecher ist im Bild), aber auch die Zeitverhältnisse. Die Entfernung wird im Film und Fernsehen am Bildausschnitt abgelesen. Die dabei auftretenden Variablen, bei Filmbildern schon schwer zu verfolgen, sind bei gezeichneten Bildern kaum zu erfassen, zumal hier ja die bewußte Verzeichnung und Auslassung die Regel ist. Außerdem kann der Zeichner von Bild zu Bild das Format wechseln, so daß nicht immer erkannt werden kann, worauf Unterschiede und Übereinstimmungen in der Abbildungsgröße zurückzuführen sind: auf Gleichzeitigkeit oder Verschiedenheit von Betrachtungsstandpunkt, Sehwinkel oder Format. Deshalb können die Einstellungsgrößen nur mit Vorsicht übernommen werden, auch wenn sich die Comic-Zeichner sehr oft filmischer Einstellungsgrößen bedienen."

Der Comic-Zeichner hat also weitmehr Möglichkeiten in der Variation der Einstellungsgrößen, da er das Bildformat ständig wechseln kann. Erst der Beziehungszusammenhang zwischen Bildgröße und Einstellungsgröße kennzeichnet die Art der Einstellungsgröße genauer. Die Diskontinuität des Comics vollzieht sich damit in einem weiteren entscheidenden Merkmal: in der wechselnden Größe des Rechtecks. Dieses Merkmal kennt der Film nicht, es ist comicspezifisch. In viel stärkerem Maße als

beim Kino kann der Zeichner den Leser auf seine Ausschnitte des Zusammenhangs festlegen. Er fordert damit eine spezifisch andere Mobilität im Rezeptionsprozeß. Ihm gelingt es auf comicspezifische Art, wie dem Filmregisseur auf filmologische, durch die gehandhabten formalen Mittel eine eigenständige Dramaturgie zu kreieren, die - und das ist sicher trivial - die inhaltliche Argumentation seiner Protagonisten teilweise aufhebt zugunsten von Semiosen, die er im Rezipienten zu initiieren beabsichtigt. Dem Rezipienten wird ein spezifisch anderer freizügiger Blickraum gewährt, ähnlich wie dem Filmbetrachter auf der Leinwand oder dem Theaterbesucher auf der Bühne. Der Comic-Leser kann sich zunächst einen ästhetischen Eindruck verschaffen, sich den ästhetischen Reizen ausliefern, was er in der Regel auch tut. Er überfliegt die ersten Seiten nach ihrem optischen Eindruck, bevor er mit dem intensiven Lesen beginnt. Nach welchen Effekten er allerdings Ausschau hält und was ihn am Ende ästhetisch animiert, darüber gibt es noch keine Untersuchung.

Für die Systematik der syntaktisch relevanten Variablen ist es daher von Wichtigkeit, die Kennzeichnung des Storyboards vorzunehmen. Darunter hatten wir die Grob- und Feinstruktur der Abfolge der Bilder, die Rasterung der Seite durch die Rechtecke verstanden. Hier können je nach redaktioneller Layoutkonzeption unterschiedliche Maßeinheiten zugrundegelegt werden. Bei der Grobstruktur hat die horizontale Gliederung Primat vor der vertikalen. Als Grundtyp (A) läßt sich eine bis zu dreimalige Horizontalgliederung ermitteln, die eine Seite in drei bis vier gleichbreite Streifen einteilt. In den meisten Gag-, Familien- oder Tiercomics, auch in älteren Abenteuercomics, liegt dieser Grundtyp vor, wobei dann die vertikale Gliederung durch zwei oder drei Längsschnitte festgelegt wird. Dynamisiert, d.h. unterschiedlich behandelt wird dann in der Regel nur die Länge der Rechtecke, nicht die Höhe. Dabei kann als Ausnahme oder Abwandlung eine

Zusammenfassung - sowohl vertikal als auch horizontal - der beiden oberen, unteren oder mittleren Streifen erfolgen.
Ein zweiter Grundtyp (B) der Rasterung liegt in der Regel bei neueren Abenteuer- und Action-Comics vor. Hier wird eine Halbierung, Drittelung oder Viertelung in der Horizontalen konstruiert, die von Seite zu Seite wechselt. Nach der Seitenzahl wird diese Gliederung häufig numeriert mit 1A - 1B, 2A - 2B - 2C etc. Die vertikale Gliederung wird ebenfalls sehr unterschiedlich von Seite zu Seite und von Streifen zu Streifen wechselnd vorgenommen. Es wird aber auch versucht, durch Weglassen des Randes die Seitengestaltung so offen zu halten, daß die Montage weiterer Bilder auf bereits bestehende möglich wird, bzw. nicht mehr genau auszumachen ist, wo das eine Bild aufhört, das andere eingeschoben ist. Von diesen Dynamisierungstechniken machen viele moderne Zeichner Gebrauch, vor allem Druillet, Maroto, Ashbury.
Während im Grundtyp A noch relativ leicht feststellbar ist, wann und in welchem erzählerischen und darstellerischen Zusammenhang Abweichungen in der Länge vorgenommen werden, ist das beim Grundtyp B nur nach eingehender Analyse der Fall. Durch die nicht mehr festliegende durchgehende vertikale und eine variabel gehandhabte horizontale Gliederung sind die Variationsmöglichkeiten um ein Vielfaches gestiegen: zwei bis 12 Rechtecke können sich nun auf einer Seite befinden. Durch die Beziehung von Länge und Breite sind dann Abweichungen von einem 'Normalrechteck' als extrem hoch, extrem niedrig, extrem lang, extrem schmal usw. auszumachen und auf die Erzählstruktur und den repräsentierten Ausschnitt zu explizieren. Auch in diesem Zusammenhang muß wieder daran erinnert werden, daß auch hier die Grobstruktur der Seitengestaltung des Storyboards an das Genre gebunden ist.
Mit der Bildgröße gekoppelt muß die Einstellungsgröße gesehen werden. Die Einstellungsgröße bezieht sich auf die Entfernung

des repräsentierten Objektes zum Leserstandpunkt. Dabei handelt es sich aber nicht um eine Maßeinheit, sondern um die Relation des abgebildeten Gegenstandes zum Bildrand, die der Leser wahrnimmt. Filmemacher unterscheiden folgende Größen (Mertes/ Paech, 1975, 10):

(D) Detail	symbolisch, atmosphärische Aussageebene
(G) Groß (H) Nah	mimische Handlungsebene
(A) Amerikanisch	gestische Handlungsebene
(HN) Halbnah (HT) Halbtotal (T) Total	situationsgebundene Handlungsebene
(W) Weit	symbolisch, atmosphärische Aussageebene

Wenn man die acht bestehenden cinematographischen Einstellungsgrößen auf das Comic-Rechteck bezieht, werden sich für die repräsentierten Ausschnitte des Bildes Unterschiede zu denen des Films ergeben. Erst in einer Analyse ließe sich feststellen, ob die Bedeutungsebenen, die der Film mit diesen syntaktischen Mitteln anvisiert, auf den Comic übertragen, die gleichen sind.
Auch eine weitere Analyseeinheit kann mit cinematographischem Instrumentarium untersucht werden. Sie bezieht sich auf das Verhältnis der Sehachse zu den Stellungsänderungen der repräsentierten Objekte in den Rechtecken. Die Blickkontakte des Lesers richten sich aber nicht nur auf Veränderungen des Raumes, sondern auch nach Kopfstellungen, Körperhaltungen, Zeigerichtungen der Arme usf. Auch lassen sich je nachdem noch Nebenbewegungen zu Hauptbewegungen in Vordergrund/Hintergrund festlegen.
Alles, was in Augenhöhe im Bild präsentiert wird, gilt als Normalsicht. Abweichungen von der Augenhöhe sind in einer endlichen Anzahl denkbar bis zu den beiden extremen Perspektiven Untersicht (Froschperspektive) und Aufsicht (Vogelperspektive).

Untersichten und Aufsichten sind in ihrer extremen Stellung außergewöhnlich und werden für ganz bestimmte Bedeutungsrelationen verwandt, die am Einzelfall zu analysieren wären.
Zu diesen Sichtperspektiven des Lesers sind die Stellungen der gezeichneten Objekte in Beziehung zu setzen. Durch die Bildfolgen ergeben sich "Bewegungen" von rechts nach links, parallel zum Bildrand. Diese sind neutrale Objektstellungen. Sie gewähren keine räumliche Tiefe, so daß sich die Handlung vor dem Leser vollzieht, er also nicht durch besondere Auffälligkeiten ins Geschehen hineingezogen wird.
Eine weitere Grundmöglichkeit ist die Stellung von vorn, aus dem Bild heraus oder nach hinten, ins Bild hinein. Als Abwandlungen sind selbstverständlich alle Diagonalen möglich. Für die Korrelation der beiden Achsen (Sehachse und Handlungsachse) ergeben sich in diesem Fall einige Besonderheiten. Zunächst ist festzustellen, daß sie im Gegensatz zur zuvor beschriebenen Relation viel dynamischer und suggestiver wirkt. Hier ist der Leser viel stärker in die Handlung einbezogen, sie vollzieht sich mit ihm. Der Anblick von vorn (Achsendeckung gegen die Blickrichtung, "gegenläufig") bezieht in die Handlung ein. Die extreme Untersicht wirkt zusätzlich als Bedrohung, die extreme Aufsicht dagegen gibt dem Leser das Gefühl der Überlegenheit.

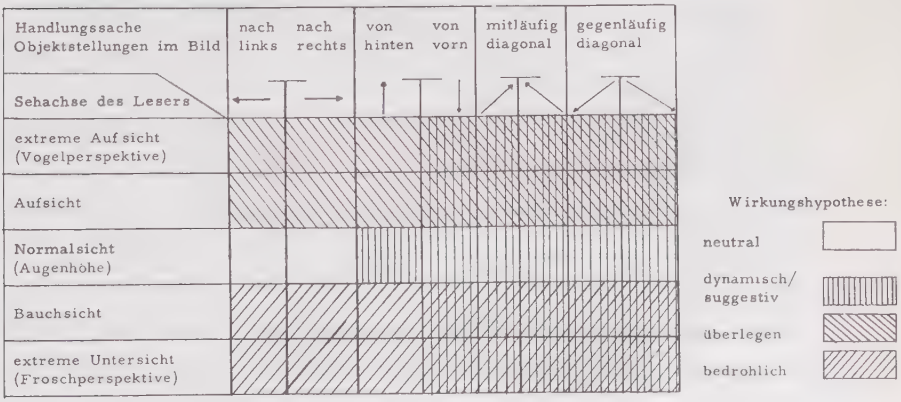


Abb. 35

Die Dialektik der Montage vollzieht sich nun durch oppositionelle oder kongruente oder 'weiche' Nebeneinanderstellung der verschiedenen aufgezeigten Kriterien der Parameter in den Rechtecken. Besonders auffällige und unerwartete Rechteckkombinationen ergeben sich für oppositionelle Montagebeziehungen. Sie werden daher auch für Momente des Schocks, des Erschreckens oder zur Dynamisierung des Suspense eingesetzt. Die folgende Bildkombination aus der Episode 'Le Général Tête Jaune' der Serie 'Leutnant Blueberry' von Charlier/Giraud verdeutlicht diese Gegensätze besonders gut (vgl. Roux, 1974).

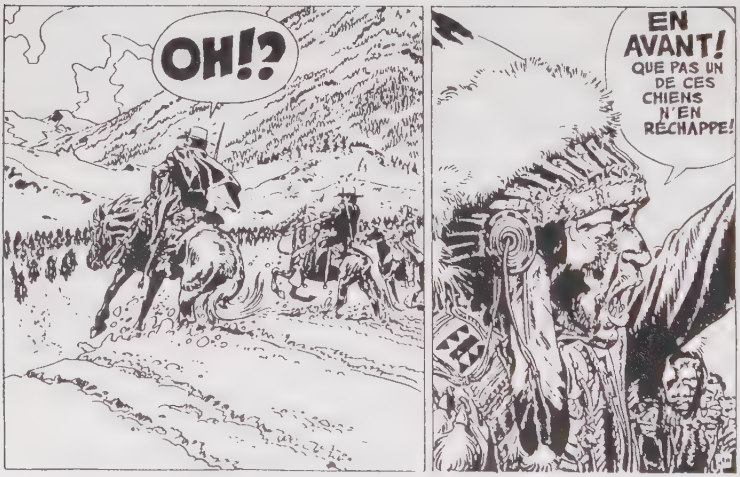


Abb. 36

Dabei vollziehen mehrere gegenläufige Prozesse im Leser den unmittelbaren Eindruck des Schocks. Die Opposition der Einstellungsgrößen 'weit' und 'groß' vermittelt zunächst einen Ein-(Über)blick über die in den Hinterhalt geratene Kavallerie. Das jähe Erkennen der Situation und Verhalten vollzieht sich in der Bewegung des vordersten Reiters in Verbindung mit den Graphemen der Blase. Die Größe des Rechtecks mit freiem Vordergrund läßt deutlich Raum zum möglichen Wenden der Pferde.

Der Fluchtweg wäre hier offen. Ganz anders dagegen wird die Situation der Cheyenne visualisiert. Groß und dynamisch kommt im nächsten Rechteck aus der entgegengesetzten Richtung die Geste des Indianerführers, die unerbittliche Feindschaft der Kontrahenten durch Mimik, Gestik und verbale Einheiten ausdrückend. Der Seiten- und Stellungswechsel kodiert unüberwindliche Gegensätze und wird durch die gegenläufigen Handlungsachsen bei konstanter Sehachse dominant verdeutlicht.

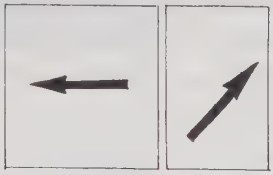


Abb. 37

Der Hiat unterstützt zusätzlich den unmittelbaren Eindruck der Plötzlichkeit, des Unerwarteten. Zwei Dinge geschehen gleichsam auf einmal, nur Bruchteile von Sekunden liegen zwischen den dargestellten Bildinhalten (Simultaneität). (Daß ebenfalls ein Gegensatz im Gebrauch der Farbe genutzt wird, bleu für die Kavallerie, rot für die Cheyenne, kann hier leider nicht visualisiert werden.)

Mit Sorgfalt und Präzision wird auch die Gestaltung der ganzen Seite vorgenommen. Durch die Konfiguration der ausgewählten Zeichen aus den Repertoires der verschiedenen Parameter wird der Leser durch viele Kontaktpunkte über die Seite geführt. Das Netzwerk gesteuerter Blickkontakte, das sicherlich dem Leser auch jede zusätzliche schweifende Freiheit läßt, nimmt die Raumveränderung und die Objektstellungen als Bewegung wahr, verweilt bei mimischen und gestischen Details als Indices, wird durch die Wahl der Rechteckgröße und deren Stellung weitergeleitet zum nächsten und übernächsten Bild, verweilt,

kehrt wieder zurück und nimmt den Faden, primär gesteuert durch die verbalen Einheiten, wieder auf. So werden in der Abfolge auch die Hiate, deren Sprünge und Dehnungen registriert.

Ein Beispiel für die Art der Blickführung ist die Abbildung 2, Anhang 24. Sie ist der gleichen Episode 'Le Général Tête Jaune' von Giraud entnommen (vgl. Roux 1974, 36 f.), von dem ich die Umstellproben Abb. 38 leicht abgewandelt übernehme, nicht aber in jedem Punkt die Details seiner Ausführungen.

An dieser Seitengestaltung soll weiter beschrieben werden, wie die Blickführung durch die verbalen und graphischen Zeichen und die Konjunktion des Storyboards derart gelenkt wird, daß der Leser auf die Todesgefahr des Helden direkt bezogen wird. Es geht also um wirkungsrelevante Variablen. Besondere Beachtung verdient die Montage der beiden kleinen Rechtecke außen im B-Teil. Die extreme Untersicht verstärkt die Bedrohung durch den Cheyenne-Krieger und sein Bowie-Knife. Die Ohnmacht des Helden an den geöffneten, aber blicklosen Augen registrierend, läßt die Großeinstellung des nächsten Bildes dem Leser die Gefahr ins Auge springen. In diesem Bild hat sich die Sehachse wieder auf Augenhöhe gehoben, der Leser ist gleichsam "ganz dicht dran". Handlungsachse und Sehachse stehen also in oppositionellem Verhältnis. Durch Umstellproben läßt sich die durch diese Verbindung entstandene Dynamisierung und die direkte Überleitung zum Storyboardteil C veranschaulichen.

Abb. 38 (1) Nach Roux, 1974

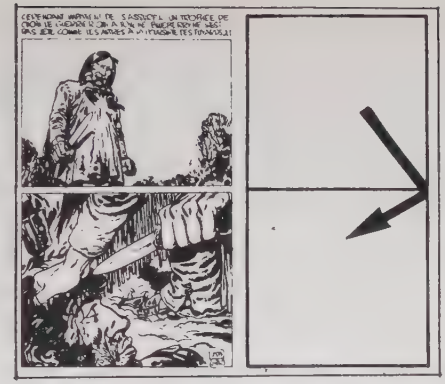


Abb 38 (2) Nach Roux, 1974

Zieht man den mittleren Teil des B-Teils in die Betrachtung mit ein, dann wird deutlich, daß die Blickkontakte in dessen Mittelbereich um die Gruppe der vier Männer kreisen. Der Leser versucht, Blueberry ausfindig zu machen. Da das nicht gelingt und der aufrechtstehende Indianer wie eine Blockade wirkt, geht der Blick sofort rechts ins Nebenbild zum Kopf des Helden, angezogen von der dynamischen Diagonalen, die das Messer bildet. Erst dann geht der Blick nach oben und trifft dann senkrecht wieder auf den Helden und verstärkt somit den Eindruck der Gefährlichkeit der Situation.

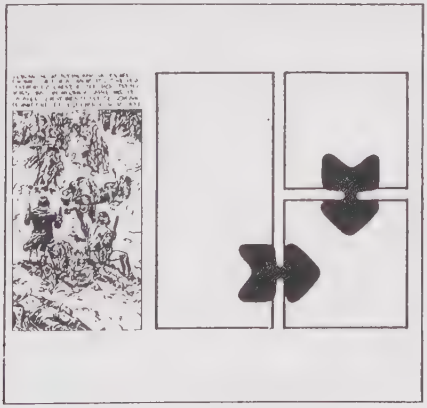


Abb. 39 Aus: Roux, 1974

An der graphischen Gestaltung der Seite (Abbildung 1, Anhang 24) fällt weiter auf, wie geschickt die Rasterübergänge des dreigeteilten Storyboardes geleitet werden durch diagonal liegende Birkenstämme oder die Onomatopöie PAW. Im letzten 'panel' des Teils C geht der Blickverlauf erst dynamisch zum Messer und dann senkrecht hinunter, um den Verbalteil zu erfassen. Hier haben wir die Konstruktion einer harten Montage. Die nächste Seite wird mit einer neuen Erzählsequenz beginnen, da keine Blicküberleitung angezeigt wird. Auch hier läßt sich durch Umstellproben verdeutlichen, wie eine weiche Überleitung aussehen könnte und wie dabei die Bedeutung des Messers und die damit verbundenen Gefahren "entschärft" würden.

Abb. 40

Eine solche Detailanalyse läßt sicherlich vielfältige Erkenntnisse über Montagetechniken und deren evozierende Bedeutung gewinnen. Sie bleibt aber unbefriedigend, solange es nicht gelingt, eine Strukturtheorie zu entwickeln, um daran die ablaufenden Prozesse zu untersuchen. Erst der Einbau der aufgewiesenen Fakten und die Zusammenfassung von Einheiten zu größeren Einheiten und Figuren (Tropen) in den theoretischen Gesamtzusammenhang geben diesen ihren spezifischen Sinn.
Aus diesem Gründen hat sich auch die Diskussion um eine Theorie der Montage seit Eisenstein und Pudowkin nie erschöpft und die vielfältigen Versuche, die genannten Phänomene in eine neu zu begründende visuell-verbale Rhetorik einzubinden, haben hier ihren Ort (Hoffmann 1969, Kaemmerling 1971).

Zusammenfassung

Bevor ich jedoch auf Probleme einer formalen visuell-verbalen Rhetorik näher eingehe, sollen aus dem bisherigen Strukturierungsversuch noch einmal die Kriterien zusammengefaßt werden, die die inhärente Dynamik des Mediums bedingen.

Es konnte herausgearbeitet werden, daß der Comic zwar ein Bild- Wort -Medium ist, damit aber nicht gesagt ist, daß Elemente der beteiligten Repertoires Bild und Wort auch stets im Rechteck vorhanden sein müssen. Daraus konnte für die horizontale Achse (Mikrobereich) ein Spannungsbogen von einer maximalen Bildausstattung (Bilder ohne Text) bis zu einer maximalen Textausstattung (Texte ohne Bild) nachgewiesen werden, ja, daß sogar im Extremfall Rechtecke ohne Bild und Text vorliegen können. Diese horizontale Achse ist verbunden mit einer vertikalen Achse (Makrobereich), die von einer identischen Bildfolge mit wechselndem Text bis zu "pantomimics" reicht, damit ein unendlich wechselndes syntaktisches Beziehungsverhältnis zwischen Bild und Text im Rechteck ermöglicht wird, einmal Passagen unter verbaler Konduktanz, ein anderes Mal unter visueller Konduktanz laufen können.
Es erschien außerordentlich wichtig und nützlich, den Comic als Randlinienmedium zu bestimmen, da die relationale Realität des Randlinienzugs weitere dynamisierende Funktionen übernimmt. Durch die raumbegrenzende Funktion wird ermöglicht, daß etwas in den Bildraum hinein- und wieder hinausgelangen kann, durch die inhaltsetzende kompositionelle Leistung konnte der Wahrnehmungsraum dominant verstärkt werden (split-panel). Die begrenzende Funktion des Randlinienzugs kann wiederum in Verbindung mit der Gestaltung des Storyboards eine Vielfalt wechselnder Rechteckgrößen entstehen lassen, was den Comic vor allen anderen narrativen Bild-Wort-Medien auszeichnet.
Die entstehenden stets gleichgroßen Bildzwischenräume bedingen in der

Folge eine Kontinuität durch Diskontinuität, die - da ruckartiger - einen weitaus dynamischeren Rezeptionsprozeß verlangt als z.B. beim Film. Die entstehenden Hiate sind primär zeitlich bedingt, erst in zweiter Linie raumzeitlich oder rein räumlich, wobei die Zeitintervalle gerafft oder gedehnt vorliegen können. Damit unterscheidet sich das Comic-Bild als Teil einer Folge von jedem anderen Einzelbild.

Für die Bildausschnitte selbst ergibt sich eine dynamische Korrelation von Sehachse und Handlungsachse. An einigen Montagefiguren konnte gezeigt werden, wie weich bzw. hart sie gegeneinander gestellt werden können und wie dynamisch die Blickführung über eine Seite erfolgt. Dazu übernehmen Bilddetails, wie Körperbewegungen (Arm, Gestik) und vor allem Kopf- und Gesichtsdetails (Mund, Mimik) als Indices die Funktion von Zeigzeichen. Auch für die verbalen Teilelemente konnte der handlungsvorantreibende Charakter (Rezitative), der dramatisierende (Dialogtexte) und der phonisch-expressive (Onomatopöien) herausgestellt werden. Im Zusammenspiel all dieser Komponenten ergeben sich Zeichenkomplexionen, die in weitaus schnellerer Folge all das zugleich anbieten, was Wortmedien nur sukzessiv darbieten können. Sie verlangen einen ebenso wendigen Rezipienten, der von seiner Einstellung und seinen Lesegewohnheiten her an diesem aktionsreichen Zusammenspiel eine Form von Spannung sieht und der es in der Regel auch gelernt hat, einem schnellen Kodewechsel zu folgen.

5. Aspekte einer visuell-verbalen Rhetorik

Unter dem Begriff Rhetorik werden all diejenigen stilistischen Mittel, Zeichensubstitutionen und -superierungen gefaßt, die besonders effektiv zum Zwecke der persuasiven Kommunikation eingesetzt werden.

Dem Comic ist bisher immer nachgesagt worden, ganz besonders auf diese manipulativen Mittel zu reflektieren. Viele Erscheinungen,

die schon genannt werden konnten (semiotische Paradoxien, Wortwitz und Wortspiel, Erzähl- und Montagefiguren, Subtraktions- und Substitutionselemente bestimmter Fiktionsfiguren usw.) verweisen ebenfalls auf eine rhetorische Kommunikationssituation. Von daher müßte eine Untersuchung der rhetorischen Stilmittel mit Nachdruck betrieben werden, um damit die ideologischen Implikationen noch besser aufhellen und den Comic als eine persuasive Artikulationsform gesellschaftlicher Bewußtseinsinhalte verstehen zu können.

Rhetorik als ordnungsstiftende Strukturierung untersucht die Regeln persuasiver Sprachgestaltung. Sie liegt quasi als abhebbare 'Sekundär-Grammatik' über einer Basisstruktur oder 'Primär-Grammatik'. Anders ausgedrückt: eine Ordnung höheren Grades (Poetizität, Ästhetizität, Rhetorizität) wird über einer Ordnung niederen Grades (Grammatikalität) selektiert (vgl. Kopperschmidt, 1976, 163 ff.). Semiotisch gesehen liegt Rhetorizität als kreativ ästhetische Leistung dann vor, wenn eine Abweichung von einer normalstandardlichen Selektion vorliegt, damit ein hoher Grad von Unwahrscheinlichkeit und ein hoher Grad von Innovation erzeugt wird.

Plett (1975, 123 ff.) hebt diese besondere Selektion und Kombination der Sprachelemente als ästhetisierendes "foregrounding" gegen ein reguläres "backgrounding" ab, wobei die Abweichung als ästhetische Schwelle fungiert.

Wenn der rhetorische Begriff zwischen "Alltagssprache" und "Kunstsprache" abhebt, dann ist es zunächst wichtig, den normalsprachlichen Standard definitorisch zu klären.

> "In der Regel versteht man darunter eine Sprachform, die von dem größten Teil der Mitglieder einer Sprachgemeinschaft als Verständigungsmittel akzeptiert wird" (Plett, 1975, 126).

In dieser allgemeinen Formulierung liegen die Probleme auf der Hand. Es ist nicht leicht, eine einheitliche alltagssprachliche

Norm zu ermitteln. Sprache als lebendiges Instrument unterliegt geographischen, ethnographischen Bedingungen; täglich werden neue Begriffe geprägt, während andere sich verbrauchen oder in Vergessenheit geraten. Trotzdem ließe sich für einen bestimmten Sprach- und Zeitraum ein Querschnitt legen. Zum Zeitpunkt der Fixierung wäre die ermittelte Norm zwar bereits überholt, doch kann die 'einheitliche alltagssprachliche Norm' dazu dienen, bestimmte Irregularitäten als 'Abweichung von der Norm' dazu bestimmen zu können. Die Bestimmung 'Abweichung von der Norm' ist damit einmal als subjektive ästhetische Wertnorm zu kennzeichnen, die individuell vom Zeichenbenutzer und seinem Bildungsstand abhängt, andererseits aber auch gesellschaftlich definierbar wird, da ästhetische Wertnormen gesellschaftlich sanktioniert und durch Erziehung weitergegeben werden. All diese Überlegungen zielen auf die pragmatische Seite der Literaturrezeption, die deutlich zu machen versucht, daß Zeichenkonfigurationen stets in einem bestimmten kommunikativen und referentiellen Kontext stehen,

> "welche die Validität dieser oder jener Ästhetizitätsnorm für bestimmte Textvorkommen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Gesellschaft bestätigt" (Plett, 1975, 132).

Schließlich ist wichtig, welche Merkmale der Leser in der Rezeptionssituation als Durchbrechung seines Erwartungshorizontes und seiner Sehgewohnheiten als Überraschungsphänomene ansieht. Da das Ganze als Prozeß angesehen werden muß, ist praktisch ein variables Erwartungsmuster zu konstatieren, bei dem Innovationen erinnert, behalten und gelernt werden, die wiederum erneut die Basis für die Erwartung weiterer Unwahrscheinlichkeiten darstellt. Plett (1975, 135) formuliert:

> "Die sprachästhetische Deviation setzt sich nicht nur gegenüber einer synchronen Alltagsnorm ab, sondern auch gegenüber einer poetischen Vorgänger-Norm, die sie - als Abweichung von der Abweichung - im Zuge der 'literarischen Evolution' abgelöst hat. Auf diese Weise wird die poetische Sprache zu einem prozeßhaften

> Phänomen, das ständigen Grenz- und Strukturveränderungen unterliegt."

Ohne auf die umfangreiche Rhetorikliteratur oder die vielen bis auf Aristoteles zurückgehenden historischen Vorläufer und ihre detaillierten rhetorischen Figurenklassifikationen näher einzugehen, soll im folgenden kurz der augenblickliche Stand der linguistischen Rhetorikforschung aufgezeigt werden. Dazu greife ich die theoretischen Explikationen von Plett auf, da sie m.E. ein generatives Figuren-Modell vorstellen, das in seiner grundlegenden und allgemeinen Art geeignet ist, in ein semiotisches Rhetorikmodell einbezogen werden zu können. Ein solches modernes semiotisches Rhetorikmodell müßte die heuristische Funktion erfüllen, auf alle möglichen Zeichenkomplexionen (linguistische, wie visuelle, auditive, cinematographische etc.) in rhetorischen Kommunikationssituationen übertragbar zu sein. Ein solches formales Rhetorikmodell müßte weiter vordringlich visuelle Zeichenrelationen untersuchen, wobei zu prüfen wäre, inwieweit und in welcher Form die sehr fortgeschrittenen linguistischen Theorievorstellungen und die explizierten rhetorischen Operationen auf visuelle und die Kombination visuell/verbaler Zeichenelemente übertragbar wäre. Denn bis heute stimmt immer noch, was Gui Bonsiepe bereits 1965 für die tabula rasa einer visuellen Rhetorik formulierte:

> "Es wäre an der Zeit, mit Hilfe der allgemeinen Zeichentheorie oder Semiotik eine modernisierte Rhetorik zu entwickeln. Denn abgesehen von den begrifflichen Unstimmigkeiten der klassischen Rhetorik, die ausschließlich auf sprachliche Mittel sah, reicht sie nicht mehr hin zur Beschreibung und Analyse rhetorischer Phänomene, bei denen visuelle und verbale Zeichen, d.h. Bild und Wort verknüpft sind. Die Praxis der Rhetorik ist der Theorie der Rhetorik weit vorausgeeilt" (24).

Die Deviationsmodalitäten (auch Metabolien genannt, vgl. Dubois u.a. 1974) als Abänderung der üblichen Sprachzeichenfolge- orientiert an den Quintilianischen Abänderungsmöglichkeiten - sind im Prinzip auf wenige Grundmuster rückführbar, die Plett unter dem

Begriff der Agrammatikalität als regelverletzende rhetorische Operation zusammenfaßt. Sie gliedern sich folgendermaßen (vgl. auch Kopperschmidt, 1976, 164):

Agrammatikalität als regelverletzende Operation

1. durch Zusatz linguistischer Elemente (Addition)
2. durch Auslassung linguistischer Elemente (Subtraktion)
3. durch Ersetzung linguistischer Elemente (Substitution)
4. durch Umstellung linguistischer Elemente (Permutation)

Auf der Grundlage der Forschungen von Jakobson und anderen Linguisten kann als weitere grundlegende Form die Äquivalenz als regelverstärkende Operation dagegengesetzt werden. Hierunter werden vornehmlich die Repetition, Ähnlichkeit, Analogie gefaßt oder auch komparative Figuren (vgl. Plett 1975, 128 ff. und 1977). Die sich auf der Basis der regelverletzenden primärsprachlichen Norm ergebenden additiven, subtraktiven, etc. Figuren und die sich auf der Basis der regelverstärkenden primärsprachlichen Norm ergebenden äquivalenten Figuren können auf allen linguistischen Ebenen registriert werden. Plett (1975) bearbeitet phonologische, morphologische, graphemische, syntaktische und semantische Figuren.

Nun ist es so, daß in der Linguistik ein anderer Syntaktik-Begriff grundgelegt ist, der sich auf die Verkettung definierter Klassen und die Kombination abstrakter Kategorien wie Satzstrukturen, Wortbildungen und deren Formmittel bezieht. Der semiotische Syntaxbegriff bezieht sich auf die Verknüpfungs- und Trennungsbeziehungen des Zeichenrepertoires als "gegebenes Ensemble von Grundelementen". Hier hat es die Syntax "mit den Beziehungen zwischen den Zeichen, zwischen Zeichen und Zeichenreihen usw. zu tun" (Klaus, 1969, 632 f.).

Damit können die phonologischen, morphologischen, graphemischen und die linguistisch syntaktische Ebene unter den semiotisch syntaktischen Zeichenaspekt subsumiert werden.

Nach semiotischen Gesichtspunkten sollte der Begriff Agrammatikalität als rein linguistischer durch einen neutraleren, allgemeineren ersetzt werden. Der von der Lütticher Gruppe (Dubois u.a.) für eine allgemeine Rhetorik eingeführte Begriff der Metabolie erscheint mir durchaus geeignet. Ebenfalls wäre zu erörtern, ob eine Umstellung in der Reihenfolge der Operationen vorgenommen werden sollte, da nach Peirce die Substitution die wichtigste repertoireerzeugende Zeichenoperation neben der Insertion und der Omission ist (Bense/Walther, 1973, 104 f.).
Unter der syntaktischen Dimension können diejenigen rhetorischen Operationen und Figuren gefaßt werden, die sich repertoirebezogen auf Zeichen und Zeichenreihen beziehen, unter der semantischen diejenigen, die sich als Abweichung von der üblichen Norm des Objektsbezugs zeigen und unter der pragmatischen diejenigen, die sich als Abweichung von der üblichen Norm der anwendungsbezogenen kommunikativen Situationen beziehen. Somit kann das generierende Figuren-Modell von Plett in leichter Abwandlung wiedergegeben werden:

rhetorische Operationen / Zeichendimension	regelverletzend				regelverstärkend
	Substitution	Addition/ Insertion	Substraktion Omission	Permutation	Äquivalenz
syntaktisch					
semantisch					
pragmatisch					

Abb. 41 nach Plett 1977: 130

In der Regel bedeutet ein Eingriff in die Syntax von Zeichengestalten auch eine Änderung des Objekt- und Interpretantenbezugs. Die traditionellen rhetorischen Figuren lassen sowohl eine syntaktische, als auch eine semantische und pragmatische Ausdeutung zu. Trotzdem ist es möglich, daß die Rhetorizität einer Zeichendimension primär ins Auge fällt, da sie hochfrequent ist und zu

einer Untersuchung und Figurenklassifikation Anlaß gibt und die anderen Zeichendimensionen als niederfrequent eingestuft werden müssen. Weiter ist zu bedenken, daß die Figurenklassen nicht immer rein vorkommen, sondern als regelverstärkende und regelverletzende Teilkomponenten (Subfiguren) miteinander rivalisieren können. Je komplexer Zeichenkonfigurationen vorliegen, um so mehr rhetorische Komponenten können aufgedeckt werden, was sicherlich für die hochkomplexe visuelle Zeichenwelt zutreffen wird.

Nun ist aber als besondere Schwierigkeit zu konstatieren, daß für die visuelle Rhetorik eine ordnende und klassifizierende Systematik noch aussteht, gegenüber der Rhetorikforschung zur sprachlichen Kommunikation ein scheinbar kaum aufzuholendes Grundlagendefizit.

Die Ansätze von Bonsiepe (1965, 1968) sind die einzigen, die zunächst als Diskussionsgrundlage dienen können. Sie sollen eingehender erörtert werden, da ihre kritische Betrachtung eine wertvolle Hilfe für die Grundlagenforschung einer comicalen Rhetorik darstellen kann.

Bonsiepe versucht ebenfalls auf der Basis der metabolischen Theorie der verbalen Rhetorik Figurenklassifikationen zu Bild-Wort-Kombinationen zu ermitteln. Die Beispiele dazu entnimmt er dem Bereich der Werbung. Hier registriert er visuell-verbale Figuren, die auf dem "ausschließlichen" (?)(1965, 31) Zusammenspiel von Bild und Wort beruhen, ohne sie aber für die Bildbeispiele nach syntaktischen und semantischen Figuren näher zusammenzufassen, obwohl er sie für den verbalen Teil der Nachricht zunächst expliziert als

a) syntaktische Figuren:
   1. Transpositive Figuren (Apposition, Atomisierung, Parenthese, Reversion)
   2. Privative Figuren (Ellipse)
   3. Repetitive Figuren (Alliteration, Isophonie, Parallelismus, Wiederholung)

b) semantische Figuren:
   1. Konträre Figuren (Antithese, Litotes, Oxymoron)
   2. Komparative Figuren (Klimax, Hyperbel, Methapher, Untertreibung)
   3. Substitutive Figuren (Metonymie, Synekdoche).

Vor allem für die visuelle Zeichenwelt vertritt er (1965, 32) dann die Ansicht:

> "Um eine visuell-verbale rhetorische Figur zu definieren, genügt es nicht mehr, das Kriterium der 'Abweichung vom normalen Gebrauch' heranzuziehen wie bei den verbalen Figuren; denn es läßt sich hier nicht feststellen, welche Beziehungen zwischen verbalen und visuellen Zeichen den Standard ausmachen, von dem man abweichen kann. Es dürfte deshalb zweckmäßiger sein, zu Zwecken der Definition auf die in den Zeichen bereits angelegten möglichen Interaktionen zurückzugreifen. Eine visuell-verbale rhetorische Figur wäre demnach eine Kombination von zwei Zeichentypen, deren kommunikative Effektivität auf dem Spannungsverhältnis der semantischen Eigenschaften beruht. Die Zeichen addieren sich nicht mehr schlicht, sondern wirken in wechselseitiger Beziehung übersummativ."

Dem letzten Satz können wir, auch aus der Sicht unserer comicalen Untersuchungsergebnisse voll zustimmen. Daß die kommunikative Effektivität allein auf der semantischen Zeichendimension beruhen soll, ist allerdings anzuzweifeln. Sie wird sicherlich auch in der syntaktischen und pragmatischen Dimension aufzufinden sein. M.E. liegt aber eine entscheidende Verkürzung in seiner Ansicht darin, daß die bisher für den verbalen Bereich stets festgestellte Rhetorizität als 'Abweichung von der Norm' nicht auf visuelle Zeichen übertragbar sein soll, da der Standard nicht feststellbar sei. Diese Begründung erscheint nicht stichhaltig. Der Nachweis einer visuellen und damit auch einer visuell-verbalen Standardnorm stellt sicherlich ein methodologisches Problem dar, doch ließe sich auch hier wieder ein Querschnitt durch die verschiedenen Bild-Druck-Medien legen.
In Auseinandersetzung mit diesem Gesichtspunkt lassen sich etwa folgende zunächst rein theoretische Überlegungen anstellen, wobei zur Prüfung einige Hypothesen auf unseren Untersuchungsgegenstand 'Bild-Text-Kombination' Comic bezogen werden, die sich aber genauso auf den Bereich Werbung oder andere Wort-Bild-Medien übertragen lassen sollten. Zur Feststellung eines visuellen Standards im Bereich der Bild-Wort-Medien könnte zunächst

das zu untersuchende Sample nach statistischen Methoden ausgewählt und zweckmäßigerweise in Teilkorpora untergliedert werden. Teilkorpora im Medienbereich Comic könnte sein: Funnies, Abenteuer-Comics, Gagstrips etc. Diese Klassenbildung erscheint sinnvoll, da sie sich in den Kommunikationssituationen und somit auch im Interpretantenbezug unterscheiden. Innerhalb eines Teilkorpus ist es möglich, ein statistisch häufiges, bzw. ein statistisch seltenes Vorkommen von Bild-Text-Kombinationen zu quantifizieren. Unter dem ästhetischen Deviationstyp der Rekurrenz würden Formen der Gleichsetzung von Sprach- und Bildelementen als Überschuß an Redundanzen auftauchen und unter dem ästhetischen Deviationstyp der Okkurrenz die selteneren Varianten des Vorfindlichen und Allgemeinüblichen (vgl. dazu die detaillierteren und kritischen Ausführungen von Plett, 1975, 130 f.). Rekurrente Typen wären als regelverstärkende, okkurrente als regelverletzende Kombinationen zu werten.
Die zunächst für die beiden Repertoires getrennt durchgeführten Analysen, wären dann miteinander zu korrelieren. Es wäre nun denkbar, daß ein ausgewogenes anteiliges Verhältnis von visueller und verbaler Rhetorizität in einer Bild-Text-Kombination vorliegt, wobei die Schnittmengen von hochfrequent bis niederfrequent schwanken könnten.

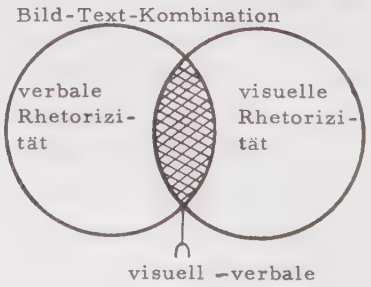


Abb. 42

Es wäre aber auch denkbar, daß eine hohe visuelle Rhetorizität in Beziehung zu einer alltagssprachlichen Norm gesetzt würde

oder umgekehrt, eine verbale Rhetorizität mit einem nicht-rhetorischen Bild gekoppelt würde, das man in dem Sinne definieren könnte, daß es eine bestimmte Spezies von Objekt detailliert und genau bezeichnet und worüber allgemeiner Konsens herrscht, daß es das und nichts anderes beabsichtigt, vergleichbar einer Pflanzendarstellung in einem Biologiewerk. Mit dieser Fragestellung wäre für den visuellen Anteil eine Nullstufe (degré zero, vgl. Dubios u.a. 1974) und für den sprachlichen Teil eine Plus-Beziehung vorhanden. Das Repräsentiertsein von Rhetorizität und Nullstufe (degré zero) in den beiden Zeichensystemen läßt sich darstellen:

Abb. 43

visuell	verbal	
+ Rh	0	einwertige (monadische) Rhetorizität
0	+ Rh	
+ Rh	+ Rh	zweiwertige (dyadische) Rhetorizität

Ebenfalls denkbar wäre eine visuelle Rhetorik, deren primäre Funktion auf der syntaktischen Dimension beruht und die in der semantischen Dimension auf eine verbale Rhetorik trifft, die z.B.Metaphern einsetzt. Hier läge eine dyadische Rhetorikbeziehung vor.

Theoretisch ließen sich die dyadischen Rhetorikbeziehungen weiter aufschlüsseln und ihre Funktion für die Zeichendimensionen darstellen:

Zeichenrepertoire / Zeichendimension	visuell	verbal
syntaktisch:	1.1	1.2
semantisch:	2.1	2.2
pragmatisch:	3.1	3.2

Abb. 44

Aus der arithmetischen Notation der Matrix sind die Produkte der Komponenten zu definieren:

1. visuell-verbale Rhetorizität in einer Zeichendimension:

   syntaktische Funktion 1.1 / 1.2
   semantische Funktion 2.1 / 2.2
   pragmatische Funktion 3.1 / 3.2

2. visuell-verbale Rhetorizität in zwei Zeichendimensionen:

   syntaktisch/semantische Funktionen 1.1 / 2.2
   2.1 / 1.2

   syntaktisch/pragmatische Funktionen 1.1 / 3.2
   3.1 / 1.2

   semantisch/pragmatische Funktionen 2.1 / 3.2
   3.1 / 2.2

Das Wechselspiel visuell-verbaler Rhetorizität in syntaktisch/semantischer Funktion soll an Comic-Beispielen aufgezeigt werden. Zunächst geht es um die Funktion 1.1 / 2.2; ich beziehe mich auf den Gagstrip von Jules Feiffer, Anhang 17;1.

Die Zeichnung ikonisiert einen Berg, auf dessen Spitze eine kleine, überkragende Hütte den absolut unzugänglichen Gipfel des Berges darstellt. Die Hütte hat ein kleines Fenster und eine Antenne als Verbindungen zur Außenwelt. Im Fenster zeigt sich, wenig deutlich, der Kopf Nixons. Diese Zeichnung wiederholt sich zehnmal identisch, da im Prinzip keine Abweichungen feststellbar sind. Das graphische Zeicheninventar liegt also im syntaktischen Bereich als Repetition, einer Äquivalenzfigur, vor. Der die zehn Zeichnungen begleitende Text wird allein durch den Bezug zur Antenne zu einer Rede Nixons an ein nicht vorhandenes Publikum. Diese verwendet komparative Figuren, die primär der semantischen Dimension zuzuordnen sind, etwa:

Klimax: I rarely made a speech,
seldom went out in public,
never held a news conference.

Metapher: MANDATE for isolation

Die rhetorischen Figuren verlaufen dyadisch, auf der syntaktischen und semantischen Zeichenebene. Für die Schnittmenge der visuell-verbalen Rhetorizität, die das Zusammenspiel von rhetorischen Teilkomponenten erfaßt, wäre eine Übertreibung (Hyperbel) zu konstatieren. Der Text nimmt seine Verankerungsfunktion voll wahr (vgl. Barthes, 1969, Eco, 1972a, 271). Im Zusammenspiel mit der visuellen Aussage hypostasieren die beiden Zeichensysteme das 'MANDAT für Isolation'.

Das nächste Beispiel bezieht sich auf die Umkehrung, Funktion 2.1 / 1.2; ich beziehe mich auf den Strip von Jules Feiffer, Anhang 26.

Dieser Strip weist als erstes Bild einen einleitenden Erzählertext auf und im letzten 10. Bild ein Zitat von Vizepräsident Spiro T. Agnew. Obwohl das Agnew-Zitat für die Semantik des Cartoons eine Schlüsselfunktion hat, soll es wie der Einleitungstext zurückgestellt werden, um die Untersuchung nicht zu komplizieren.
Die Zeichnungen bestehen aus acht mit wenigen Strichen gekonnt physiognomierten Köpfen (Portraits), die Repräsentanten des politischen Lebens in den USA der 60er Jahre darstellen und zwar: 1. John F. Kennedy, 2. Malcolm X, 3. Martin Luther King, 4. Robert F. Kennedy, 5. 'den amerikanischen Soldaten', 6. 'den vietnamesischen Soldaten', 7. Lyndon B. Johnson, 8. Richard M. Nixon. Während die Politiker-Portraits bestimmte Persönlichkeiten ikonisieren, symbolisieren Bild 5 und 6 den Genus 'amerikanischer Soldat' und den Genus 'vietnamesischer Soldat', d.h. es liegt die Stilfigur einer Synekdoche (Teil-Ganzes, Spezies-Genus, Einzahl-Mehrzahl) vor.
Die Politiker-Portraits sind als Antonomasie zu klassifizieren, d.h. die karikierende Zeichnung substituiert den Eigennahmen. Dem Kontext der Bildreihung kommt die eigentliche Signalfunktion zu. Hier nimmt das Bild seine Verankerungsfunktion wahr. Die Tropen "stützen sich auf die semantische Nachbarschaft (Kontiguität) der Substitutionselemente". (Plett 1975, 267) Nach Plett (267 f.) können alle Figuren unter den Kontiguitäts-Tropen als Metonymien geführt werden, wobei die Antonomasie der Politiker eine partikularisierende Metonymie darstellt und die Synekdoche der Soldatenköpfe eine generalisierende.
Der begleitende Text funktioniert in der syntaktischen Dimension als Repetition. Der Satz 'He got shot' wird sechsmal wiederholt. Es erfolgt dann eine Regelverletzung durch die Substitution des Wortes 'shot' durch 'elected' im 8. und 9. Bild. Dieser Satz wird ebenfalls wiederholt.
Die Schnittmenge der visuell-verbalen Rhetorizität (syntaktische Äquivalenzfigur der Repetition im verbalen Teil und partikularisierende und generalisierende Metonymie im visuellen Teil) ist ebenfalls als generalisierende Metonymie (hier: Wirkung - Ursache) zu kennzeichnen. Durch die Hinzunahme des Agnew-Zitats wird die Bedeutung weiter ersichtlich. Die verschiedenen 'Spezies' von Portraits beziehen sich auf die Mehrzahl, das amerikanische Volk, im weitesten Sinne auf die Menschheit. Die "masochistische Sophistikation" unserer Zeit liegt darin, daß niemand wahrhaben will, daß alle mitverantwortlich sind, alle gleichermaßen mitschuldig sind am Getötetwerden wie am Gewähltsein dieser Personen/Menschen.
Nun ist es aber durchaus nicht so, daß die Zeichensysteme ihre Funktion in einer Zeichendimension beibehalten müssen, wie eben an den Beispielen verifiziert. Daß z.B. von der syntakti-

schen in die semantische Dimension gewechselt werden kann (Kodewechsel), soll im folgenden kurz skizziert werden. Eine dyadische Rhetorikbeziehung wird in eine monadische übergeführt: 1.1 / 2.2 ⟶ 2.1 / 2.2; ich beziehe mich auf den Strip von Jules Feiffer, Anhang 14.2.
Der Strip besteht aus neun Bildern. Die ersten fünf bilden eine Erzähleinheit, die sich auf den Präsidenten und eine steigende Zahl von Beratern bezieht. Die zweite Erzähleinheit bezieht sich auf das Volk und seine gewählten Vertreter. Die ersten fünf Zeichnungen zeigen eine Addition von Menschen, die von Bild zu Bild (eins, zwei, drei, usw.) zunimmt. Da sie dem Betrachter den Rücken zukehren, bleiben sie anonym. Einige Schirmmützen sind zu Uniformen gehörig erkennbar.
Die Zeichnungen stellen eine syntaktische Additionsfigur dar, die in der zweiten Erzähleinheit in eine semantische Substitutionsfigur übergeführt werden. Drei leere Bildrahmen symoblisieren die Untätigkeit von Kongreß und Volk.
Das verbale System nimmt eine semantische Funktion wahr. Diese ist für beide Erzähleinheiten als Klimax zu definieren, wechselt also nicht wie der visuelle Teil seine Funktion. Die visuell-verbale Rhetorizität muß wiederum als Hyperbel klassifiziert werden, die im letzten Bild eine zusätzliche dominante Manifestation erfährt.

Bisher wurde die visuell-verbale Rhetorizität auf vollständige Strips bezogen, die als Makrobereich I bestimmt worden waren. Es wurden sozusagen wichtige makrorhetorische Aspekte aufgezeigt. Ein weiterer wichtiger Punkt eines Untersuchungsdesigns zur visuell-verbalen Rhetorik läge folglich darin, rhetorische Beziehungen auf den verschiedensten comicalen Ebenen nachzuweisen. Dazu ist es zweckmäßig, zwischen einer Mikrorhetorik zu unterscheiden, die sich im Einzelbild aufzeigen läßt und einer Makrorhetorik, die sich in der Bild-zu-Bild-Beziehung und in der Seite-zu-Seite-Beziehung feststellen läßt.
Die mikrorhetorische Kompetenz des Einzelbildes gliedert sich in eine Reihe von Teilrhetoriken, die sich aufgrund der in den vorausgegangenen Kapiteln ermittelten Untersuchungsergebnisse etwa folgendermaßen darstellen lassen:

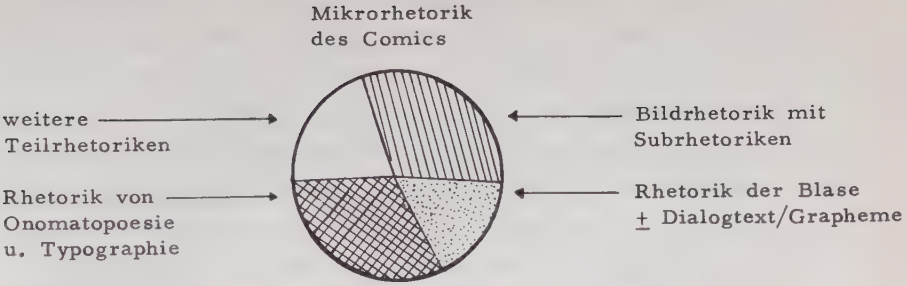


Abb. 45

Besonders reichhaltig scheinen die Subrhetoriken der Bildrhetorik zu sein. Hier muß nach Fiktionsfiguren oder Fiktionsobjekten gegliedert werden. Auch die Farbrhetorik ist hierunter zu subsumieren. Eine Rhetorik der Blase sollte unterscheiden zwischen einer elokutionellen Rhetorik, die die Sprachfiguren auch in Beziehung zu den Fiktionsfiguren festzustellen hätte und einer dialogischen Rhetorik, die die Dialogfiguren zu ermitteln hätte. Eine Rhetorik der Onomatopoese könnte auf der phonologischen, morphologischen und typographemischen Ebene nachgewiesen werden.

Aufgrund der Untersuchungsergebnisse im Makrobereich des Comics ließen sich die Teilrhetoriken für den Makrobereich ebenfalls darstellen:

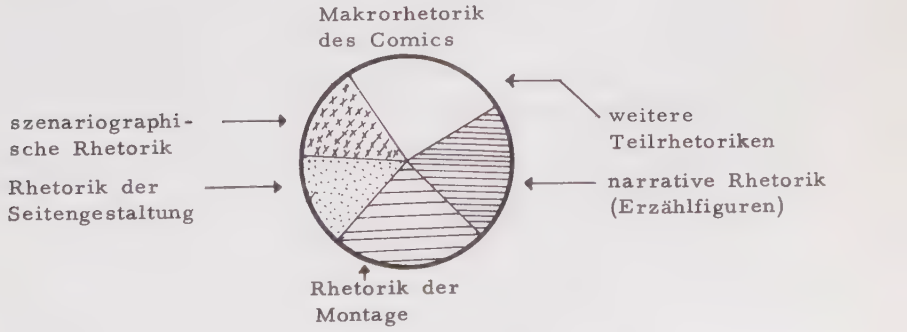


Abb. 46

Die Regeln und die Abgrenzung für die einzelnen Teilkomponenten würden in einer allgemeinen comicalen Rhetorik zu erfassen sein. Die Ästhetik einer solchen comicalen Rhetorik hätte auch die Aufgabe, die Funktionen der Figuren neu zu bestimmen, sei es, sie als bloße Beigabe oder dekorative Zutat zu werten, sei es, eine Konsequenz der sprachlichen Kräfte in ihrem Selbstverweisungscharakter zu sehen, der ihre primäre Zweckhaftigkeit als Selbstzweck bestimmt (vgl. Plett 1975, 148 im Anschluß an Überlegungen Jakobsons) oder auch in dieser Funktion als Steuerung von Meinungen und über den Rezeptionsprozeß hinausgehende Handlungsänderungen zu sehen. Sicherlich ist auch zu beachten, daß die Rhetorik schon auf reichlich bekannte Argumente zurückgreift, bzw. diese in ihrer Komplexität vom Empfänger nicht wahrgenommen werden, somit bereits als konventionelle Verschlüsselung gelten können oder um mit Eco (1972a, 291) abzuschließen; dessen Aussage auch auf den Comic übertragbar sein könnte:

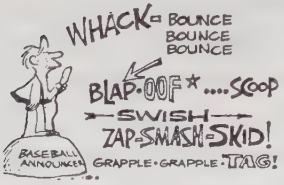
> "daß die Reklamekommunikation, die so sehr an die Notwendigkeit des Rückgriffs auf das schon Erworbene gebunden ist, sich wahrscheinlich größtenteils schon codifizierter Lösungen bedient. In diesem Falle würde eine Rhetorik der Reklame dazu dienen, das Ausmaß zu definieren, in dem der Reklamefachmann, der sich einbildet, neue Ausdrucksformeln zu finden, in Wirklichkeit von seiner eigenen Sprache gesprochen wird".

Damit sollen die Ausführungen zu formalen Problemen des Comic Strip abgeschlossen sein. Ob dieser Ansatz entwicklungsfähig ist, muß eine zukünftige Diskussion über semiotische, ästhetische und rhetorische Fragen ergeben. Die Umsetzung der Erkenntnisse muß an weiteren Comic-Analysen erfolgen. Nur so können weitere Detailerkenntnisse das Defizit in der Comic-Forschung aufheben.

Der nun folgende Durchführungsteil hat es sich zum Ziel gesetzt, einen der komplexen comicalen Zeichenkonfigurationen in seinen verzweigten Zeichenbezügen zu untersuchen. Die Auswahl wurde von der Überlegung bestimmt, zunächst einen Aspekt des Mikrobereiches zu bearbeiten. Dies schien aufgrund des hierarchischen Aufbaus der Zeichenstrukturen geraten. Erst auf der Basis der Spannungsverhältnisse der Zeichenrelationen im Mikrobereich lassen sich die Interferenzen zum Makrobereich bestimmen, einordnen und werten.

Unter den medientypischen Zeichenkomplexionen erschien eine Untersuchung der Blase und ihrer Verbindung mit einer ganzen Palette sprachlicher Zeichen ebenso ergiebig wie die Untersuchung der engen Verbindung von Onomatopoese und Typographie oder auch bestimmter comicaler Fiktionsfiguren bestimmter Genres. Die Entscheidung fiel letztlich zugunsten der Onomatopoese aus, da sie einmal die engste Interferenzbildung zwischen einem graphischen und einem verbalen System darstellt, zum anderen der diffamierteste Comic-Aspekt ist und es zudem doch einigermaßen verwunderlich ist, daß sich die hartnäckige Ablehnung bisher auf keine detaillierte Untersuchung stützen kann.

DURCHFÜHRUNG



J. Hart: B.C. Baseball announcer
Aus: Benayoun, 1968

... hin, hin, hin, his, ticque, bredeđin, bredeđac, frr, frr, bou, bou, bou, bou, trac, trac, trr, trrr, trrrr, on, on, ououououououn, goth, mogoth, et ne scay quelz autres mots barbares ...

Alcofrybas Nasier: Pantagruel 1532

'Die Buchdrucker haben in zween Monden mehr davon verkauft als man neun Jahr lang wird Bibeln verkaufen', (Regis)

III. Onomatopoese und Typographie

Vorbemerkung

Onomatopoetischer Sprachgebrauch ist in den verschiedensten Arten und Phasen literarischer Auseinandersetzung immer wieder aufgegriffen worden. Rabelais ist hier ebenso wichtig wie die Dichtungen des Sturm und Drang, des Expressionismus, Dadaismus oder Beispiele moderner, auch konkreter Dichtung und visueller Poesie, etwa von Gomringer, Jandl, Grünewald oder Mayröcker, die in beispielhafter Weise Sprachlaute als Bauelemente syntaktisch durchspielten und implizierte semantische Veränderungen auskosteten. Auch hier wird - wie im Comic Strip - auf visuell flächige Konnexe reflektiert, Wörter als materiale Gestaltungselemente in die Fläche gesetzt zum Miteinander der Wahrnehmung und semantischen Verdichtung (Bense, 1971b, 97). Diese linguistisch ästhetischen Sprachspiele heben neben dem Meisterlichen auch das Triviale ins literarische Bewußtsein, sie versuchen mit Sprache "nicht nur ihre elitären Möglichkeiten, sondern auch die Trivialen abzuschöpfen". (Bense, 1971b, 170)

So reizvoll es ist, dem Gegensatz poetischen und comicalen Sprachgebrauchs und dem möglichen Kontrast Kunst/Nichtkunst weiter nachzuspüren, so soll hier dieser analoge Sprachtyp im Medium Comic Strip untersucht werden, um nachprüfbare Aussagen über ästhetische und semiotische Qualitäten zu gewinnen. Da in der comicalen Onomatopöie Sprache und Typographie aufs engste miteinander verbunden sind, wenden wir uns einem höchst komplexen und diffizilen Untersuchungsgegenstand zu, für den es notwendig ist, die schon geleisteten Beiträge der verschiedensten Wissenschaftsbereiche (etwa: Kommunikationswissenschaft, Linguistik, Phonologie, Sprach- und Wahrnehmungspsychologie, Ästhetik) aufzuspüren, divergierende Theorien und Meinungen darzustellen und vor allem zu versuchen, eine Analyse durch Synthese der komplexen Zeichensysteme Sprache und Schrift anzustreben. Methodologisch ergibt sich die Schwierigkeit, allgemeingültige Aussagen machen zu können, da sich für einen derart komplexen Gegenstand notwendigerweise die hypothetischen Annahmen vergrößern, damit auch die Unübersichtlichkeit und der Streit um die Adäquatheit der Untersuchungsverfahren erhöhen.

Zunächst wird erörtert, was die deutsche Comic-Forschung selbst schon an ernstzunehmenden Beiträgen zur Untersuchung der Onomatopöie geleistet hat. An den wenigen Aussagen wird dennoch deutlich, daß onomatopoetischer Sprachgebrauch im Comic Strip neben der Geräuschimitation durch Sprachlaute (Phoneme) auch mit expressiv-emotiven Anmutungsqualitäten, in der Sprachwissenschaft als "Lautsymbolik" diskutiert, verbunden zu sein scheint. Da es nahe liegt, daß diese Annahme richtig ist, kristallisiert sich als analytisches Kernproblem und damit als konstitutives Element der comicalen Onomatopöie die Frage heraus, ob die beteiligten phonetischen und expressiven Qualitäten zwei voneinander abhebbare, also trennbare Repertoires sind, die nach gewissen Regeln Äquivalenzbeziehungen eingehen, etwa in der Art eines

twin-form-building-processes (Werner/Kaplan, 1963) oder ob es sich um Pattern interferierender Allgemeinqualitäten handelt, die in nicht trennbaren Kovariationen vorliegen.

Zur Beschreibung dieser Sachverhalte werden die in der Linguistik allgemein gebräuchlichen Begriffe beibehalten. Diese Begrifflichkeit wird zunächst auch in ihrem strukturalistisch-semiologischen Sinne gebraucht, wie etwa der Terminus "Lautsymbolik", der allgemein sprachwissenschaftlicher Art ist und sich nicht auf den semiotischen Begriff des Symbols bezieht, was deutlich unterschieden werden muß.
Zur Wahl der Termini Phonemik und Morphemik ist zu sagen, daß sie in der Linguistik abgegrenzte und definierte Wissenschaftsbereiche umfassen und sich als Bezeichnungen allgemein durchgesetzt haben. Die Wortbildungen erfolgen in der von Pike (1971) vorgeschlagenen taxonomischen Einteilung in 'etische' und 'emische' Einheiten, wie sie auch von Meyer-Eppler (1959, 335) in die Informationstheorie eingeführt wurden und vielfach ergänzt wurden als:

	Substanzelement	Formelement
	[Tax]	/Taxem/
Lautsprachl.:	Phon	Phonem
Schrift- und schreibsprachl.:	Graph	Graphem
druckschriftl.:	Type	Typem
Tonhöhe:	Ton	Tonem
Tondauer:	Chron	Chronem
Farbton:	Chrom	Chromem
Gestalt/Rahmen:	Form	Formem
gramm. Bezug:	Morph	Morphem (Monem)
lexik. Bezug:	Sem	Semem (Lexem)

In den meisten linguistischen Arbeiten werden die Begriffe Phonologie, Phonematik mit Phonemik und Morphologie und Morphematik mit Morphemik gleichgesetzt. Die von Pike mit dem Suffix 'etisch' bedachten Einheiten bilden jeweils die Grundlage und die Voraussetzung als Stofflehre ("der sich manifestierende sinnliche Stoff" (Bense)) der 'emischen' Einheiten. Letztere werden nach ihren Funktionszuwächsen erforscht als Form- und Funktionslehren (vgl. R. Jakobson (1962, 286, 310) und Stichwörter im Lexikon der Germanistischen Linguistik (LGL), 1973).
Der Begriff 'comicale Onomatopöie' bezieht sich stets auf die in diesem Massenmedium vorkommenden typographisch gestalteten Lautmalereien. Auch der Plural 'Onomatopoetica' wird allgemein gebraucht. Der Begriff 'Onomatopoese' bezieht sich verstärkt auf den konstruierten Sprachaspekt.

1. Empfindungswörter und/oder Klangassoziationen ?

Beispiele der Laut- und Namenmalerei, aus dem Griechischen abgeleitet Onomatopöie genannt, finden sich heute mehr oder weniger in den meisten Comics - und das schon nahezu gleich von Anfang an. Während sie im frühen europäischen Bilderroman noch nicht vorkommen, treten sie schon in den Bilderbogen auf. Die herausragenden Leistungen von Wilhelm Busch brauchen sicher nicht besonders betont werden. Jeder kennt sie. Die drei Altväter des amerikanischen Strips, Richard Felton Outcauld, Rudolph Dirks und James Swinnerton übernahmen die Inspirationen vom europäischen Festland. Dirks war ja eigentlich derjenige, der mit den 'Katzenjammer Kids' das mediale Zeichensystem mit "boxes" und "balloons" grundlegte. Durch die damalige starke gegenseitige Konkurrenz ist heute kaum noch festzustellen, wer in der Folge wen inspirierte oder wer von wem abguckte. Sicher hat auch Billy DeBeck, der Schöpfer der Slangphrasen, der sogenannten "heebiejeebies", mit zu onomatopoetischem Sprachgebrauch angeregt (Sheridan, 1944). Durch den Einbau von Tiergestalten und deren Lautwelt gewinnt die Onomatopöie weiteren Boden und ist nach der Jahrhundertwende zum festen Bestandteil des Mediums geworden, kommt aber, gemessen an der heutigen Vielfalt, vergleichsweise selten vor.

Abb. 47 George Herriman: Krazy Kat, 1909

Wenn auch manche Zeichner ganz auf sie verzichten, wie z.B. Jules Feiffer, werden sie doch von den meisten anderen immer

häufiger eingesetzt und nach dem Vorbild des 'Marvel touch' von Stan Lee auch zunehmend typographisch gestaltet. Im Comic Strip finden sich Onomatopöien in Bildintegration, d.h. die Phonemformationen befinden sich ausschließlich im Bildraum, den sie aber durchbrechen und aus dem sie herausquellen können. Ausnahmen hiervon bilden in der Regel nur die Schallwörter, die durch die Sprechwerkzeuge von Mensch und/oder Tier hervorgebracht werden. Hier wird auch die Möglichkeit genutzt, sie in Blasen einzuschreiben, doch muß das nicht sein.

Comic-Autoren sind fortwährend auf der Suche nach Variationen für den auditiven Bereich und dessen phonetischer Matrizierung zum Zwecke der Konservierung und Reproduktion. Das Thema des Schocks, des Streites und Zankes, des Geknatters und Gebrummes muß immer wieder neu variiert werden (Fresnault-Deruelle, 1971). Dabei scheint das Feld der Möglichkeiten nahezu erschöpft. Nur selten gelingen Innovationen wie

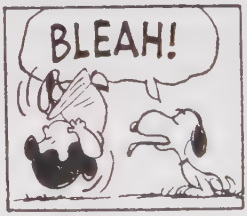


Abb. 48
Charles Schulz:
Peanuts

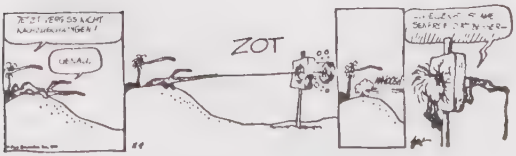


Abb. 49 Johnny Hart: B.C.
Aus: Drechsel u.a. 1975, 211

Manfred Welke (1958, 69 f.) untersuchte die 'Sprache der Comics' und damit auch die Lautmalereien, die gerade noch auf der letzten Seite seiner Untersuchung eine Erwähnung erfahren. Er führt aus, daß sie

> "für den Stil der Comics typisch sein sollen und von den Kritikern immer wieder heftig angegriffen werden. Wir verstehen unter der Bezeichnung eine Art sinnloser Empfindungswörter, die durch ihren Klang ganz bestimmte Gefühle darstellen oder Geräusche wiedergeben sollen."

Für die Untersuchungszeit (1958) kann Welke feststellen:

> "Auch eine Überprüfung des gesamten Textes der vorliegenden Hefte ergab, daß solche Laute selten verwendet werden."

Er ermittelte damals einen Anteil von 4 % des Gesamtwortschatzes aus Akim-, Sigurd-, Robinson- und Wildwest-Heften und kommt dann zu der abschließenden Bemerkung:

> "Diese wenigen Begriffe können nicht stilbildend sein. Zu wünschen wäre natürlich, daß sie völlig verschwinden, sie sind zweifelsohne Fremdkörper in unserer Sprache."

Marietheres Doetsch (1958, 52) kommt in ihrer Untersuchung zu unterschiedlichen Prozentangaben von 1 % - 6 %, falls sie überhaupt 'Empfindungswörter' ("Ahhh ! chh ! heeei ! krach !") anführen kann.

Nun sind Onomatopöien aber nicht aus den Comics verschwunden, sondern gehören zu ihrem festen Zeicheninventar. In der deutschen Sekundärliteratur, die mit ernstzunehmenden Publikationen erst 1969 (Baumgärtner) einsetzt - klammert man die Dissertation von Doetsch aus - werden sie stets als Päng-, Puff- und Knatterlaute apostrophiert und nicht mehr als Empfindungswörter.

Im Vorwort des Kataloges der Hamburger Ausstellung 'Sex und Horror in den Comix' äußert sich Axel Brück (1971) ausführlicher zu diesem Problem. Obwohl seinen Ausführungen die logische Stringenz eines Begründungszusammenhangs fehlt, seien sie

hier als Beispiel des Reflexionsstandes von 1971 wiedergegeben, wobei gleichzeitig konstatiert werden muß, daß sich nach Brück auch niemand mehr bei uns in vergleichbarer Ausführlichkeit zu diesem Gegenstand geäußert hat. Als einzige spezielle französische Arbeit ist nur der Aufsatz von Fresnault-Deruelle (1971): 'Aux frontières de la langue: quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée', einem kleinen Kreis von Interessierten bekannt geworden.

Zunächst versucht Brück (1971, XIV) durch Hinweise auf die große Variationsbreite des Wortschatzes und die graphischen Differenzierungen das Vorurteil gegen "die Primitivität der Pängworte" zu entkräften und schließt mit dem Hinweis an (XIV f.):

> "Denn in ihr (der Pängsprache, F. W.) liegt schließlich keine "Sprache" vor, sondern lediglich ein comic-spezifisches Mittel zur adäquaten Darstellung akustischer Sachverhalte. Da sich die Comic-Gegner mit Sicherheit dennoch auf diese "Sprachverstümmelung" stürzen werden, sei hier noch angemerkt, daß die 'Pängsprache' nichts mit Sprache und erst recht nichts mit Literatur zu tun hat — daß ein Vergleich also gar nicht durchgeführt werden kann. In der Sprache existieren lautmalende Wörter als Verben (bimmeln, klingeln) oder andere Wortarten; die Päng-"Worte" sind jedoch nicht einmal Worte, sie lassen sich keiner Kategorie zuordnen. Ebensowenig kann man sie als "Sprachverstümmelung" abtun: abgesehen davon, daß die Mehrzahl der "Pängwörte" keine sprachliche Entsprechung haben (wie z. B. bimm - bimmeln), läßt sich die unmittelbare Darstellung akustischer Vorgänge durch visuelle Zeichen wohl kaum mit den Mitteln der Sprachanalyse erfassen. Zur Vermeidung von Mißverständnissen muß hier natürlich noch angeführt werden, daß die "Pängsprache" in den meisten Comics tatsächlich nicht über jenes ominöse "PÄNG, RUMMS, ZACK" hinausreicht, es besteht lediglich die Möglichkeit, die "Pängsprache" als hochdifferenziertes Ausdrucksmittel zu nutzen."

Man fragt verblüfft, warum lautmalende Wörter nichts mit Sprache zu tun haben sollen und warum sie als "lediglich hochdifferenziertes Ausdrucksmittel "(?) akustischer Sachverhalte keinem Analyseinstrumentarium zugänglich sein sollen ! Diese Aussage

kennzeichnet die Konfusion, Unangemessenheit und fehlende theoretische Fundierung in der Comic-Forschung.
Es bleibt festzustellen, daß frühe Autoren mehr den Empfindungscharakter der Wortschöpfungen betonen, später nur mehr die akustische Imitation von Schallereignissen ins Blickfeld rückt. Alle Autoren weichen einer näheren Erklärung über die implizite 'Sinnlosigkeit' dieser Sprachschöpfungen aus und geben auch keine Auskunft darüber, worin die Leistung der Geräuschimitation konkret besteht oder wie Empfindung oder Expression als sprachliche Ausdrucksmöglichkeit zu fassen ist.
Es wird aber besonders deutlich, daß comicale Onomatopöien als anomal empfunden werden, weil sie ungewohnte Sprachzeichenkombinationen sind, somit sprachliche Normen verletzen. Dabei scheinen diese Zeichenkombinationen aber so strukturiert zu sein, daß sie eine spezifische Kommunikationsfunktion erfüllen, ohne diese zu blockieren, da sie von den Comic-Lesern ja augenscheinlich akzeptiert und verstanden werden. Diese Funktion ist darin zu sehen, daß die Onomatopöie versucht, die auditive Ebene der der Kommunikation im Comic Strip zu visualisieren und die Bildaussage durch sonore Effekte anzureichern. Onomatopöien scheinen daran orientiert, die Klang - hier als Gesamtheit aller kommunikativ relevanter Merkmale eines Sprachlauts heit aller kommunikativ relevanter Merkmale eines Sprachlauts (Lewandowski, 1975, 485) - zu übertragen.

Ihre Bewertung als dysfunktional setzt demnach implizit ein ganz bestimmtes Verständnis von Sprache voraus. Es erscheint notwendig, dieses Veständnis von Sprache kurz zu beleuchten und eine alternative Position der modernen Linguistik dagegenzustellen, die auch verhärteten Positionen neue Impulse geben könnte. Die Onomatopöie bot nämlich schon häufig Anlaß zu sprachtheoretischen Diskussionen und Reflexionen beispielsweise ganz bestimmter Hypothesen, wie etwa die des semantischen Naturalismus und des Lautsymbolismus. Weiter wurde sie stets als

Sonderfall von Sprach- und Sprechereignissen herausgestellt oder zur Abgrenzung und Verdeutlichung bestimmter Ausnahmesituationen etwa sprachvergleichender phonologischer oder sprachpsychologischer Probleme herangezogen. Diese nachhaltigen Diskussionen haben zu reichen Erkenntnissen geführt, deren grundlegende Relevanz auch für diese Untersuchung referiert werden muß, um zunächst eine allgemeinere und breitere Basis für onomatopoetischen Sprachgebrauch überhaupt zu gewinnen, der dann mit dem entwickelten semiotisch-ästhetischen Forschungsansatz für die comicalen, textsortentypischen Lautmalereien zu spezifizieren wäre.

Die nachfolgenden Abschnitte wenden sich daher schwerpunktmäßig zunächst den allgemeinen sprachwissenschaftlichen Erkenntnissen, speziell der emotiv-expressiven Sprache zu. Diese Erkenntnisse sind weitgehend im Zusammenhang mit interferierenden sozio- und psycholinguistischen Variablen eines sinnlichen Erfahrungshintergrundes zu sehen, so daß es sich von daher zwingend aufdrängt, diese in einem weiteren Abschnitt darzustellen. Beide Kapitel wollen also keine Einzelprobleme lösen, sondern die dem onomatopoetischen Sprachproblem zugrunde liegenden allgemeinen Dimensionen aufdecken.

2. Allgemeine sprachwissenschaftliche Erkenntnisse zur Expressivität

2.1 Der Repertoirecharakter der Sprache

Die sprachtheoretische Beurteilung der Onomatopöie als Anomalie oder als kommunikativ funktionierende Wortkonstruktion setzt in jedem Falle bewußte oder unbewußte Vorentscheidungen voraus, die näher bestimmt werden sollten.

Das Denken und Urteilen in Sprachnormen setzt ein substanzorientiertes Denken voraus, das Sprache als Instrument der Erkenntnis einer objektiven Realität sieht und den Hauptsinn der Sprache in ihrer Sinnintentionalität erkennt. In diesem Denken wird Sprache als Ordnungssystem verstanden, das außersprachliche Wirklichkeit adäquat abzubilden vermag. Das Vertrauen in die Sprache geht sogar so weit, daß sie die kategoriale Ordnung der Welt widerzuspiegeln vermag. Ihr hierarchischer Aufbau wird als vertikale Subjekt-Objekt-Beziehung gesehen, in der Begriffe als Bezeichnungen für Substanzen als selbständige Wesenheiten fungieren. Damit geht dieses substanzorientierte Denken im historischen Verweisungszusammenhang auf die klassische aristotelische Alternativlogik zurück. Die Logik übernimmt die Aufgabe, die Regeln für die Verbindung der Begriffe zu Aussagen und Urteilen zu bilden. Soweit die Begriffe auf ein außersprachliches Korrelat zielen, gelten sie als wahr, liegt kein Bezug zu außersprachlich existenten Sachverhalten vor, geraten sie unter Sinnlosigkeitsverdacht. Diese statische Erkenntnissituation geht daher auch von relativ stabilen Wortbedeutungen aus.
Schon Cassirer (1910) hat nachgewiesen, daß dieses substanzorientiertes Denken sich in der modernen Wissenschaftsmethodologie zu funktionsorientierten Fragehaltungen entwickelte. Die moderne Linguistik erkennt Sprache als Repertoire. Die Elemente des Repertoires fungieren als Relata und gehen vielfältige wechselnde Beziehungen ein. Erst in diesen Funktionszusammenhängen generieren

sie ihre Bedeutung. Damit wird die vertikale Subjekt-Objekt-Beziehung in eine horizontale übergeführt. Der Mensch als handlungsorientiertes Subjekt stellt die Beziehungen der Objekte in Zeichensystemen zu komplexen Funktionszusammenhängen zusammen.
Sprache - als relativ offenes System verstanden - vermag mit ihrem begrenzten endlichen Inventar, dem Phonemsystem, eine unendliche Menge von Elementkombinationen und Aussagen zuzulassen.
Sie unterliegt ständigen Wandlungsprozessen, führt neue Funktionszusammenhänge ein, während andere aufgelöst werden. Sie gilt als im Prinzip unbegrenzt veränderbar, was Schnelle (1976, 401) als Struktur-Kreativität faßt. Damit wird Sprache ein variables Werkzeug der Wirklichkeitsbewältigung. Die Hinwendung auf die verschiedensten Ausschnitte von Wirklichkeit erfordert stets neue kognitive Leistungen und muß sich stets neuen Kommunikationsbedürfnissen anpassen. Sprache ist das System zur Weitergabe von Informationen, aber auch das Mittel zur Bewußtseinsbildung und Bewußtseinsveränderung.
Im Laufe ihrer Sozialisationsprozesse lernen die Sprachteilnehmer ihre Muttersprache als natürliche Umgangssprache. Sie lernen deren kognitive und kommunikative Funktionen als Funktionszusammenhang ebenso wie die Regeln zu ihrer Strukturierung und die der gesellschaftlichen Bedingtheiten in den Verwendungsbereichen. Ihr Sprachbewußtsein beinhaltet die sprachliche-linguistische Kompetenz, die sich auf syntaktisch-semantische Dimensionen bezieht, aber auch die kommunikative Kompetenz, die sich im pragmatischen Bereich der Sprechhandlungen vollzieht. Sprachteilnehmer lernen die Flexibilität dieses Instruments kennen, das multidimensionalen Informationsprozessen gewachsen sein muß. Sie lernen aber auch die Instabilität der gebräuchlichen Formen und Regeln. Sie können sich von den Denkzwängen und Normvorstellungen durchaus lösen, ohne das Ordnungssystem generell in Frage zu stellen.
Schnelle arbeitete heraus, daß die Sprachteilnehmer in der inhomogenen Sprachgemeinschaft stets nur Teilmengen von Sprachstrukturen

und Normen beherrschen und anwenden, wobei sie durchaus fähig sind, sich in einer Multi-Normativität und Multi-Funktionalität angemessen zurechtzufinden. Eine der Hauptfunktionalitäten der Sprachfähigkeit besteht in der Wahrheitsangemessenheit von Aussagen, die vor allem in der logischen Information der Sätze zu sehen ist. Eine andere wichtige Hauptfunktion liegt in der umgangssprachlichen, wechselseitigen Kommunikation, die sich darauf gründet, allgemein verständlich zu sein, sich einander verstehen zu können, ohne immer den Ansprüchen einer zweiwertigen Logik gerechtwerden zu müssen. Beide Funktionen können miteinander rivalisieren und in Konflikt geraten. Die Sprachfähigkeit bezieht sich vornehmlich auf die Beherrschung dieser Sprachausprägungen. Schnelle (1976, 401) führt dazu aus:

> "Hier ist allerdings zu unterscheiden zwischen den festen, immer zur Verfügung gehaltenen Sprachausprägungen, die immer wieder beim sprachlichen Formulieren und Verstehen verwendet werden, und den ad hoc eingeführten oder abgewandelten Sprachausprägungen, die für die Verwendung in einem bestimmten Text- oder Redezusammenhang bereitgestellt werden."

Die Fähigkeit zur Einführung neuer Sprachausprägungen charakterisiert er im Anschluß daran als eine Kreativität zweiter Ordnung oder System-Kreativität.

Zur erfolgreichen Kommunikation gehört also ein gemeinsamer Fundus von Sprachstrukturen, Sprachäußerungen, aber auch von Sachwissen, visuellem Wissen und sonstiger Erfahrung. Dieser liegt für die Comic-Rezeption entsprechend spezialisiert vor. Zwischen Autor und Rezipient kann ein gemeinsam vorhandener Wissensumfang vorausgesetzt werden, der implizit Produktion wie Rezeption mitbestimmt. Die Einschätzung des allgemeinen Wissens und des Maßes an gemeinsamer Erfahrung hat in der Linguistik unter dem Begriff der Präsupposition eine reichhaltige Bearbeitung gefunden (vgl. Kiefer, 1972; Petöfi, 1974). Der Begriff Präsupposition wird auch unter semiotischem Aspekt diskutiert, da

er sich als pragmatischer auf den Interpretanten als zeichenverarbeitendes Wesen bezieht.
Einige dieser Präsuppositionen lassen sich für die Comic-Rezeption der Onomatopöie präzisieren:

1. Die comicale onomatopoetische Sprachschöpfung ist im Sinne Schnelles eine "ad-hoc-Sprachausprägung" in einem ganz bestimmten Textzusammenhang. Damit schieben sich ganz bestimmte Ordnungsprinzipien in den Vordergrund, denen sich die Rezipienten in kommunikativer und funktioneller Form anpassen; d.h. sie befreien sich von den Norm-Sprachausprägungen, wobei sie allerdings Gefahr laufen, sich wiederum in andere, interne Zwänge zu begeben (vgl. Schnelle, a.a.O., 420).

2. Diese Sprachäußerungen werden ganz besonderen Bedürfnissen und Interessen angepaßt. Sie beziehen sich nicht auf einen realen intersubjektiven Kommunikationsprozeß, sondern auf fiktive umgangssprachliche Kommunikationssituationen. Damit weisen sie komplexe Kommunikationsfaktoren auf, die nicht beliebig aus dem Zusammenhang herausgerissen werden können, ohne ihre kommunikative Qualität zu verlieren. Der Comic-Rezipient präsupponiert daher, daß Onomatopöien nicht logisch sein müssen, indem sie einen bestimmten Referenten identifizierbar machen; sie unterliegen daher nicht den Bedingungen einer zweiwertigen Logik. Innerhalb der Situation des Comic-Bildes versteht man einander, d.h. die Onomatopöie findet ihre Beurteilung als kommunikativ intendierte Äußerung (vgl. auch Ebert, 1974).

3. In Konsequenz ist die Erwartungshaltung auf eine geänderte syntagmatische und paradigmatische Ordnung des Phoneminventars gerichtet, ebenso auf unabhängige, nicht lexikalisierte Einheiten und damit auch auf eine geänderte semantische Merkmalsstruktur. Onomatopöien haben je nach der Kommunikationssituation polyfunktionale informative Qualitäten.

Der kreative Freiraum von Sprache wird von Comic-Autoren für die Onomatopöie in besonderer Weise genutzt. Zwei Beziehungsfelder ließen sich aufzeigen, einmal die Matrizierung von Klängen und Geräuschen, zum anderen das Ausdrücken emotiv/expressiver Qualitäten.
Die Freiheitsgrade innerhalb des Spielraums charakterisiert Köller (1973, 98):

> "Jeder Kommunikant, der sich auf schöpferische und differenzierte Denk- und Kommunikationsprozesse einläßt, stößt notwendigerweise auf die Leistungsgrenzen des ihm vorgegebenen Sprachsystems, weil in bestimmten Grenzfällen die Organisationsmuster der usuellen Sprache nicht ausreichen, um seine spezifischen kognitiven und kommunikativen Intentionen sprachlich adäquat umzusetzen. In diesen Fällen bleibt dann nur noch die Möglichkeit, das vorgegebene Sprachsystem durch eine kalkulierte Verletzung seiner usuellen Regularitäten so zu modifizieren, daß mit ihm die jeweiligen Intentionen realisiert werden können, ohne daß dadurch das jeweilige Sprachsystem als Medium interpersonaler Kommunikation in seiner Funktionsfähigkeit zerstört wird."

Als weiterer Gesichtspunkt ergibt sich für den angeführten Bezug der Onomatopöie als emotiv/expressives Ausdrucksmittel. In diesem Beziehungsgefüge zielt die Bedeutung nicht auf abstrakte Sachverhalte, sondern auf einen mehr oder weniger diffusen sinnlichen Erfahrungshorizont, der sich in multivalenten Einheiten manifestiert. Hier können sich Abweichungen als Anomalien usueller Regularitäten besonders prägnant herausbilden. Die allgemeinen linguistischen Erkenntnisse in diesem Beziehungsfeld sollen im folgenden dargestellt werden.

2.2 Gefühl und Expression in der Sprache

Expressivität läßt sich in der Sprache prinzipiell feststellen, sowohl in der aktualen Realisierung der Sprachfähigkeit in der Rede (parole), als auch auf der Grundlage des Regelsystems Sprache (langue). Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer gefühlsmäßigen Ausdruckskraft, die dem Wort subjektunabhängig, also objektiv

(referentiell) anhaftet und einer subjektabhängigen Emotion, die auf den sprachlichen Ausdruck projiziert wird.
Da das linguistische System aus vorgefèrtigten Konstruktionen und konventionellen, lexikalischen Einheiten besteht, ist der Gebrauch seiner Elemente in der Rede, in der Übertragung der Nachricht, eine Angelegenheit der Auswahl auf seiten des Sprechers. Jedes Wort kann praktisch mit emotionaler Konnotation belegt werden, wenn es in einer bestimmten sozialen Situation oder einem bestimmten emotionalen Kontext steht. Auch emotional neutrale Wörter können so etwa durch Stimmheben positive und durch Stimmsenken negative, herabsetzende Haltungen signalisieren. Expressiver Sprachgebrauch bezieht sich demnach auch auf die kontextuellen Varianten und die expressiven stilistischen Entscheidungen des Kodes, eben auf alle Phänomene, die nicht nur als Probleme der "parole" anzusehen sind, sondern auch implizit der "langue".
Trubetzkoy hatte in den 'Grundzügen der Phonologie' (1939) auf die strenge Unterscheidung ebenso streng hingewiesen, daß die konventionell festgesetzten Appellmittel von den spontanen Affektausdrücken unterschieden werden müssen und die expressive Phonologie als Appellphonologie (im Bühlerschen Sinne) herausgestellt. Er verstand darunter alle konventionalisierten phonologischen Mittel, die dazu geeignet sind, nach Abzug aller "Stimmgebärden", bestimmte Gefühle im Hörer hervorzurufen. Mit diesem noch engen Verständnis von expressiver Sprache zog Trubetzkoy sich ganz auf die phonologisch konventionalisierte Ebene der Sprache zurück, um auf dieser theoretisch gesicherten Basis, seine Erkenntnisse zusammenzustellen.
Wörter, die nach Trubetzkoy (1971, 230) im besonderen Maße mit Appellfunktionen ausgestattet sind, sind Interjektionen, Lockrufe, Kommandowörter für Tiere und - Onomatopöien.

Als Beispiel phonologischer Appellmittel in der emotionalen Sprache stellt Trubetzkoy in diesem Zusammenhang die "Emphatika"

heraus. Das sind von der Sprechsituation abhängige expressiv konventionelle Einheiten, die phonemische Quantität in der für sie typischen Art ausdrücken können, nämlich durch Verlängerung und Intensivierung der Konsonanten und Vokale. Diese Emphatika sind von speziellen phonemischen Systemen unabhängig und universell vorhanden. In Sprachen mit phonemischer Quantität wie dem Deutschen zeigen sie sich an der Überdehnung der betonten langen Vokale und der vortonigen Konsonanten (emphatische Dehnung), d.h. lange Vokale werden extrem lang gesprochen und das Sprechereignis durch eine extrem lange Buchstabenfolge visualisiert (vgl. Trubetzkoy, 1971, 24 f.: schschöön ! llieber Freund !).
Da expressiver Sprachgebrauch nicht mehr und nicht weniger meint als die Manipulation sprachlichen Materials zwecks Weitergabe der Information über den emotionalen Status, dehnt sich in der Folge der Untersuchungsbereich immer weiter aus. Die Fülle der Forschungsansätze und Einzelergebnisse ist kaum noch zu überblicken. Expressivität wird nicht nur auf der phonologischen Sprachebene, sondern auch auf der morphologischen und grammatischen gesehen.
Es erscheinen Arbeiten zu Einzelaspekten und Teilproblemen: zur Onomatopöie (Wissemann, 1954, Bernard-Thierry 1960), zu Reim- und Ablautbildungen (Marchand 1957, Hansen 1964), zur Assonanz und Alliteration (Bolinger 1950, Householder 1965) oder Untersuchungen zu Reduplikationsbildungen (Kocher 1921, Thun 1963, Bzdęga 1965).
Expressive Qualitäten werden an besonderen Sprachformen wie Dialekten, Slang- und Tabuwörtern, der Sprache der Liebenden, Scherz- und Koseworten oder dem Gebrauch von Fremdwörtern herausgearbeitet. So erforscht Jakobson (1969) unter sprachgenetischem Aspekt die expressiven Determinanten der Kindersprache. Zunehmende Bedeutung gewinnen die Informations- und Zeichentheorien. Sie liefern mit ihren Kommunikationsmodellen die strukturellen Hilfen, expressiven Sprachgebrauch im Kontext der Kommunikationssituation zu beschreiben.

Expression wird so zunehmend auch in übersprachlichen und nonverbalen Faktoren wie Mimik, Gestik, Kinesik oder im Bereich der Prosodie: (Intonation, Betonung, stimmliche Ausdrucksqualitäten) gesehen, eben in den von Trubetzkoy (1971, 25) noch ausgeschlossenen, mannigfaltigen unkonventionellen Stimmgebärden. Man wußte natürlich, daß der Sprecher expressive Bedeutung zusätzlich dadurch charakterisierte, daß seine Rede von unkontrollierten, unbewußten Signalen begleitet war. Man subsumierte sie unter dem Begriff "Paralinguistik" und war bemüht, auch hier einen allgemeinen theoretischen Rahmen zu erarbeiten, der es ermöglichte, diese vielfältigen nonverbalen Kategorien zu erfassen und zu beschreiben.

Einen Überblick der Gesamtproblematik ermöglicht der Aufsatz von Stankiewicz (1964) in dem Sammelband 'Approaches to Semiotics'. In ihm stellt er vor allem die kontextuellen Varianten, wie metaphorische lexikalische Items, grammatische Formen und (Wort-)Konstruktionen, die in jeder Sprache als expressive Termen konventionalisiert sind, heraus. Darunter versteht er alle grammatischen Termen von denen aus historischen, linguistischen und außer-linguistischen Gründen angenommen wird, daß sie emotionale Konnotation tragen (vgl. 244). So sind z.B. die substansivierten Adjektive Grobian, Dummian im Deutschen mit solch einer emotionalen Farbe (feeling tone) belegt, oder auch die Phoneme /tz/ in kitzeln, kotzen, /tsch/ in knutschen, putschen, rutschen, klatschen, /sch/ in kuscheln, nuscheln, wuscheln (vgl. 245).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis auf das sogenannte "code-switching", den ständigen Wechsel zwischen mehreren zur Verfügung stehenden Kodes: den Wechsel verbaler Kategorien, die besondere Auswahl eines Sprechers z.B. im Gebrauch von Tabu-Wörtern, Dialekten, Fremdwörtern (exotiv features). Auf der grammatischen Ebene hebt er finite und infinite wie imperative Formen besonders hervor, die für Onomatopöien und Interjektionen kennzeichnend sind.

In den 70er Jahren erfolgt als Gegenbewegung zur neopositivistischen Sprachanalyse vornehmlich mit Mitteln der formalen Logik vor allem bei amerikanischen Sprachwissenschaftlern eine starke Hinwendung zum Studium der Alltags- und Umgangssprache,

um einen tieferen Einblick in ihre Funktionsweisen als Formen sozialen Verhaltens mit ihren situativen und aktionalen Momenten zu gewinnen. Damit tritt der Aspekt der formalen, lexikalisierten und konventionalisierten Sprache insoweit in den Hintergrund, als nur auf das Spannungsverhältnis der Ähnlichkeits- und Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Hochsprache und dialektalem Sprachgebrauch rekurriert wird.
Im folgenden wird aus der Reihe der linguistischen Schulen und Formen der "ordinary language philosophy" ein Forschungsansatz vorgestellt, der verstärkt semiotische Begründungen diskutiert und durch das Bemühen gekennzeichnet ist, für die vielfältigen expressiven Einzelaspekte eine allgemeine und möglichst universelle Basis zu schaffen, zumal sich die in den verschiedensten Sprachen ermittelten expressiven Phänomene außerordentlich stark berühren, gleichen, bzw. identisch sind. Mit diesem Forschungsansatz wird es gleichzeitig möglich, das unendliche Feld expressiver Sprachdeterminanten gezielt einzugrenzen und im Hinblick auf die Sprachausprägung 'comicale Onomatopöie' näher zu bestimmen. Dabei ist es möglich, die bisher schon empirisch nachgewiesenen spezifischen expressiv-emotionalen Qualitäten des Phoneminventars einer natürlichen Sprache zu integrieren.

In diesem Modell werden die natürlichen Umgangssprachen mit allen konventionalisierten Teilausprägungen und den formalisierten Sprachen als Makrosprache zusammengefaßt, während die lexikalisierte natürliche Sprache als Mikrosprache erfaßt wird.

In einer fließenden und nicht immer klaren Grenze zur konventionalisierten Sprache fand man die höchste Expressivität in all den von diesem mikrosprachlichen Bereich abweichenden, devianten Sprachformen. Sie schienen zudem untereinander stärkere Beziehungen zu haben als zur Mikrosprache, der Sprache im engeren Sinne. Wescott (1975) faßt diese Deviationen unter dem Neologismus "Allosprache" zusammen. Als der Mikrosprache

untergliederte Subdomänen nennt er 1. die Präsprache (Lallen, Kindersprachen- und Ammensprache), 2. die Parasprache (ungrammatische Interjektionen und Sprachdeformationen) und 3. die Metasprache im engeren Sinne (Poesie, Lied, konkrete Phonologie, Visuelle Poesie). Damit ist die Onomatopöie eindeutig der Parasprache zugewiesen.

Allosprache ist nach Wescott jede sprachliche, konkrete variante Realisation in einer bestimmten Situation, die der konventionell strukturierten Sprache entfremdet erscheint. Das Gemeinte ließe sich etwa folgendermaßen gliedern:

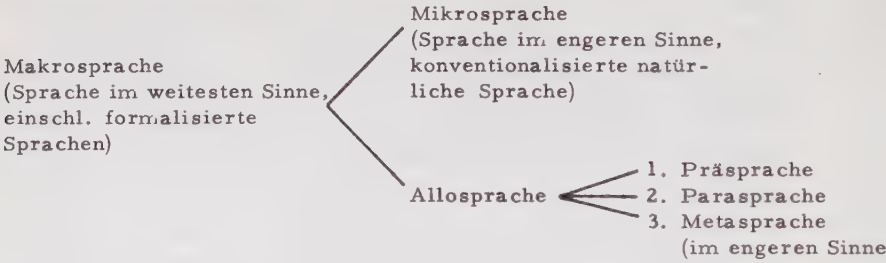


Abb. 50

Die nicht-mikrolinguistischen Subdomänen der Allosprache sind an der Peripherie zur Mikrosprache angesiedelt.
Dies ist die Grenze, an der Sprache und Nichtsprache zu trennen sind, wo ein noch organisiertes Lautkontinuum von einem ungegliederten wie Seufzen, Aufatmen, Kichern, Lachen, zu trennen ist.
Wescott (497) skizzierte dieses Beziehungsverhältnis folgendermaßen:

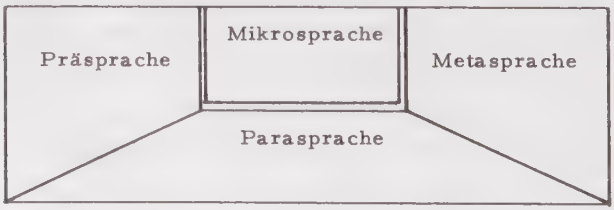


Abb. 51

Der Wissenschaftszweig, der sich mit der Erforschung allophonischer, allomorphematischer, allosprachlicher Faktoren beschäftigt, ist die Allolinguistik.

Wescott (1975, 498 f.) kennzeichnet den Gegensatz zwischen konventioneller und devianter Sprache in folgenden Antithesen:

Mikrosprache	Allosprache
gestenlos	ko-gestural (gestisch)
digital	analog
konzeptuell	perzeptuell
symbolisch	ikonisch
grammatisch	agrammatisch
geschäftsmäß, praktisch	spielerisch, spielend
standardisiert	privatisiert
denotativ	konnotativ
spezifisch, eindeutig	polysemisch, vieldeutig

Diese Gegensätze seien im folgenden kurz gekennzeichnet.

Allosprache ist gestisch in dem Sinne, daß sie eher als Mikrosprache kinesische Bewegung (Gesten, Gebärden) im Sprecher hervorrufen kann. So wird z.B. "futsch" häufiger von einer wegwerfenden Handbewegung begleitet als "weg".

Analog (im informationstheoretischen Sinne) bezieht sich auf eine auch emotionale Kommunikationsmodalität und meint den Unterschied zwischen ähnlichen allolinguistischen Formen, die eher in einem Verhältnis des Mehr-oder-Weniger stehen als in einem Verhältnis des Alles-oder-Nichts. Als Beispiel könnte man anführen, daß eine Mutter, die von ihrem Kind stets "Mama" gerufen wird, aufmerken wird, wenn das Kind nun "Mammi" ruft. In der Metapher "Jemanden auf die Schüppe nehmen" wird der gemeinte spaßige Ulk deutlicher (dialektaler) gekennzeichnet, wenn statt "Schüppe" "Schippe" gebraucht wird.

Perzeptuell bezieht sich auf die Wahrnehmungsmodalitäten, etwa intermodale Qualitäten (Syästhesien). Darunter wird die Verknüpfung einzelner Wahrnehmungen und Vorstellungen in einfacher und komplexer Kombination zu Ganzheiten verstanden. Diese Wahrnehmungsmodalitäten beziehen sich in einem allolinguistischen Term auch auf nichtsprachliche Laute der Umgebung, was die Wortfolge in kling, klick, klack, kraak veranschaulicht. Diese Wahrnehmungsempfindungen erstrecken sich ikonisch darauf, daß Sprachleute mehr als die konventionalisierte Konkretion extralinguistischer Realitäten sind.

Die Agrammatikalität der Allosprache bezieht sich auf zwei Ebenen: Viele Formen widerstehen einer Analyse und entziehen sich häufig auch einer etymologischen Begründung (vgl. etwa heidewitzka, Wischiwaschi). Einen Grund hierfür sieht auch

H. Wissemann in seiner 'Untersuchung zur Onomatopoiie' (1954, 8) in der unmittelbaren Erfassung des onomatopoetischen Charakters eines Wortes, der mehr erlebt als verstanden wird und nicht so leicht in seinen Eigenschaften begrifflich faßbar ist, damit eher subjektive als objektive Evidenz hat.
Zweitens sind die strukturellen Paradigmen der Allosprache häufig andere als die der Mikrosprache. Als Beispiel sei noch einmal an Trubetzkoys Typ der emphatischen Dehnung erinnert. Strukturelle Abweichung wird häufig als sprachliche Anomalie gewertet. Sie kann sich immer dann besonders stark herausbilden, - und damit wird der enge Zusammenhang zwischen Perzeption und Agrammatikalität deutlich - wenn die Wörter sich auf sinnlich wahrnehmbare Sachverhalte beziehen, da die Bedeutung der Wörter hier weitaus stärker durch den subjektiven sinnlichen Erfahrungshintergrund strukturiert ist als dies bei Wörtern bezogen auf abstrakte Begriffe der Fall ist. Als Beispiele für die Matrizierung einer dialektalen Intonationsstruktur als sinnlicher Erfahrungshintergrund sei auf die Gedichte von Koeppel (Anhang 27) hingewiesen. Diese "starck-deutschen" Sprachstrukturen liegen im Grenzbereich zwischen Meta- und Parasprache.
Die Kennzeichnung spielend meint das lustbetonte Experimentieren mit Sprachmitteln und -formen zum Zwecke der Expressivität, weniger um informative Absichten zu verwirklichen. Onomatopoetische Reimwörter und Refrains sind hier ebenso zu nennen wie etwa die konkrete Phonologie Gomringer'scher Gedichte.

Zippity-doo-dah, zippity-yay — Songtext von Walt Disney
My-oh-my what a wonderful day — (Aus: Wescott, 1975, 500)

auf dem land
rinininininininininDer
brüllüllüllüllüllüllüllüllEn — (Gomringer, 1976, 85)

Hier manifestiert sich, daß Sprache nicht als vollständig determiniertes Zeichensystem angesehen wird, sondern als offener Strukturzusammenhang mit unendlichen vielen Möglichkeiten zur Realisierung bestimmter kommunikativer Absichten. Gleichzeitig zeigt sich auf der pragmatischen Ebene ein Spannungsverhältnis zwischen der Flexibilität und der konkreten Bewußtseinsmanifestation eines bestimmten Individuums in einer bestimmten Kommunikationssituation dieses Zeichensystems. In vielen Fällen bewußter Sprachmanipulation würde daher besser von einer Anti-Grammatikalität gesprochen als von Agrammatikalität.
Privatisiert bezieht sich auf jede Art von Sprechweisen auch kleiner Untergruppen innerhalb größerer Sprachgemeinschaften; gemeint sind etwa ethnologischer oder "ingroup"-Argot, die die Konventionalisierung der Mikrosprache vermissen lassen.
Allosprache ist hoch konnotativ dadurch, daß sie Eindrücke erweckt, die, obwohl vage, doch stark sein können. Als Wortschöpfungen sind allosprachliche Termen eher emotiv als

intelligibel (z.B. kawumm, kawuppdich, igittegitt).
Allolinguistische Formen haben die Tendenz, vieldeutiger zu sein als mikrolinguistische Formen. So nennt z.B. Bzdęga dazu eine Fülle von Beispielen. Hier das polysemische Lexem "Lulatsch" (Bzdęga 1965, 181), das 1. schlechter Kaffe, 2. langer, tapsiger alberner Kerl, 3. schlampiges, geschwätziges, sich herumtreibendes Weib bedeutet. Oder das Beispiel "Lottlott" (Bzdęga 1965, 58): 1. billiges Karussell, 2. schwanken, rütteln, 3. sich langsam und müßig herumbewegen, 4. wackelig, lose. Damit stellt sich als Problem der Semantik, daß sich Bedeutungen erst im Gesamt des Zeichenprozesses ergeben, also im Kontext der gebräuchlichen Normen von Zeichensituationen und ablaufenden Verständigungsprozesse .

Allolinguistische Sprachausprägungen erscheinen durch ihr artistisches Element häufig wie sprachliche Zaubereien oder Taschenspielerkunststückchen. Sie gewinnen durch ihre humorigen und komisch-ästhetischen Aspekte. Allerdings sind sie außerordentlich geprägt durch eine semantische Unfaßbarkeit, wodurch sie sich einer diskursiven Beschreibung häufig entziehen.
Daraus folgt die Konsequenz (vgl. Wescott 1975, 500), daß Allosprache stark vom Kontext abhängig ist und auch nur im Kontext, - hier verstanden als Gesamt der die Bedeutung determinierende Kommunikationssituation - voll erfaßt wird. Allgemein ließe sich feststellen, daß Mikrosprache mehr auf Kontextunabhängigkeit, Disambiguität und weniger auf Affekte zielt als Allosprache, daß Mikrosprache orientiert ist an quantifizierbarer faktischer Information, Allosprache dagegen an subjektiver personaler Emotion; Mikrosprache das Präzise und Spezifische zu maximieren versucht, Allosprache dagegen das Vage und Unspezielle. Mikrosprache verliert virtuell weniger durch mathematisch quantifizierbare Methoden, wie etwa durch die Transformationsregeln der Konstituentenstruktur-Grammatik der generativen Transformationsgrammatik (GTG). Allosprache verliert aber sehr viel von seiner Ein- und Auswirkung und verhält sich damit gegenüber der GTG resistent. Da die GTG nur einen beschränkten Ausschnitt

von Sprache erfaßt, kann sie das Problem der diskontinuierlichen Konstituenten nicht lösen, und vermag somit auch nicht die grundlegenden syntaktisch-semantischen Beziehungen adäquat darzustellen. Dies zeigt sich gerade dort, wo die Phonosemiotizität deutlich wird, der direkte Verlauf vom Laut zur Bedeutung ohne grammatische Intermediation. Insoweit ist Allosprache schwieriger zu paraphrasieren als Mikrosprache, was ebenfalls ein Grund dafür ist, daß Linguisten stets überempfänglich waren für die Erforschung der Mikrosprache und Allosprache stets abqualifiziert wurde. Auch Anttila (1975, 238) führt aus, daß das Gesamt allosprachlicher Variationen erlebt wurde als eine unnötigerweise komplizierende Redundanz und linguistisches Training vor allem darin bestand, die nicht eleganten Variationen von der Beschreibung auszuschließen.

Daß abstrakter versus konkret emotionaler Sprachgebrauch auch ein Werturteil impliziert, das für Onomatopöien im besonderen zu gelten scheint, hat Bense (1969, 97) nachgewiesen:

> "Die abbildende analoge Sprache tritt merklich hinter der digitalen Sprache, die sich nicht durch Bilder oder Icone, sondern durch Urteile, die aus Symbolen aufgebaut werden, äußert, zurück ...
> Dieser Prozeß der zunehmenden Digitalität der Sprache ist übrigens auch in die Literatur eingegangen, in der sich, sieht man von der konkreten Poesie und der konventionellen Lyrik ab, ein gewisses Mißtrauen gegen die metaphorische, emotional und vital determinierte Ausdrucksweise zugunsten der empirischen und rationalen ausgebreitet hat."

Das Vorurteil wird auch durch die sprachgenetischen Kenntnis verstärkt, daß in den niedrigen Stufen des Spracherwerbs lautnachahmende Wortschöpfungen eine größere Rolle spielten, als in den intellektuell geprägten Kultursprachen. Hierin liegt implizit als weiteres Kriterium ein denkpsychologisches Vorurteil. So stellt z.B. Fónagy (1963, 108 ff. und 119) (als einer unter vielen) in seinem Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des wissenschaftlichen Denkens heraus, daß metaphysisches Denken ein

spontanes, ungerichtetes Assoziieren sei, eine nur einen geringen Energieaufwand fordernde Geistestätigkeit, die als Vorstufe des selektiv-konvergenten begrifflichen Denkens anzusehen sei. Es ist müßig, sich diesen alten Vorurteilen anzuschließen oder etwa darüber zu debattieren, wozu man mehr oder welche Art von Intelligenz braucht. Wescott charakterisiert das Problem mit einem sehr schönen Vergleich: Da Allosprache sich eigentlich nur in Opposition zur Mikrosprache definieren läßt, stellt sie im Prinzip eine intrinsisch negative Kategorie dar. Dieses Verhältnis gleicht sehr stark einem Problem aus der Zoologie. In diesem Wissenschaftszweig werden die Wirbeltiere auch stets höher bewertet als die Klasse der wirbellosen Tiere, obwohl gerade diese aus einer Fülle von Familien besteht und an ihr vielfältige wissenschaftliche Entdeckungen gemacht wurden. Besonders der Oktopus als höchste Form der Wirbellosen wird wegen seiner komplexen Hirn- und Augenfunktionen und wegen seines Flucht- und Tarnverhaltens bewundert. Wescott argumentiert, daß die menschliche Evolution in ihrer Ganzheit nicht richtig verstanden wird, wenn der Mensch nicht lernt, den "weichen Teilen des Körpers" die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken wie den "harten, knochigen".
Auf die menschliche Sprache übetragen hieße das, daß wir unfähig sind, die menschliche Kommunikation in ihrem ganzen Umfang zu verstehen, wenn wir nicht lernen, den sanften warmen, emotionalen Fakten genau so viel Wert beizumessen wie den kalten, rationalen Sprachanteilen.

Der allolinguistischen Forschung ist schon gelungen, einige der charakteristischen, schwer faßbaren allosprachlichen Merkmale näher zubestimmen. Davon sind die phonästhetischen für die comicale Onomatopöie von besonderem Interesse. Einige ihrer Hauptmerkmale sollen nun vorgestellt werden.

2.3. Phonästhetische Merkmale

Es ist ein Kennzeichen allolinguistischer Forschung, weit verzweigte Detailerkenntnisse in ihren Modellansatz integrieren zu können. Dabei handelt es sich um expressiv linguistische Merkmale, die zuerst an fremden Sprachen, vor allem afrikanischen Sozio- und Dialekten festgestellt wurden und später auch an europäischen Sprachen nachgewiesen werden konnten, was zunächst nicht für möglich gehalten wurde. Weil sich die Mehrzahl der Sprachwissenschaftler nicht mit derartigen Spezialforschungen beschäftigt, sind die Detailergebnisse dieser Untersuchungen auch nur wenigen bekannt geworden und die für die speziellen linguistischen Merkmale kreierten Termini in keinem linguistischen Wörterbuch vorhanden.

2.3.1. Ideophone

Eine der allosprachlichen Determinanten sind die Ideophone. Sie wurden zuerst als besonders auffallend an afrikanischen Sprachen nachgewiesen, als man daran ging, deren Lexikon zu ermitteln. Ihre Entdeckung geht auf Untersuchungen von Clement M. Doke (1931 und 1935) zurück, der auch der Schöpfer dieser Bezeichnung ist und den ideophonischen Wortcharakter an Zulu- und Bantusprachen feststellte. Bald waren im Zulu-English Dictionary 2.6000 Ideophone gesammelt und Samarin (1970) teilt mit, daß er in sein Gbeya-Lexikon über 5.000 aufgenommen hat. Dieses Phänomen wurde sehr intensiv weiterverfolgt und bald an allen afrikanischen Sprachen nachgewiesen. In der Folge dehnen sich die Untersuchungen auf alle kreolischen Dialekte aus, die sich in Verbindung mit den europäischen Sprachen herausgebildet hatten (Englisch-Sierra Leone Kreolisch, Pidgin-Englisch, Portugisisch-Kreolisch, Französisch-Haitianisch).
Heute gelten sie als im Englischen und Französischen nachgewiesen.
Zur Charakterisierung dieses Phänomens gibt Doke eine linguistisch-semantische Definition:

> "An ideophone is a word, often onomatopeic, which describes a predicate, qualitative or adverb in respect to manner, colour, sound, smell, action, state or intensity" (zitiert nach Samarin 1970, 155).

Kunene (1965, 20, 21) dagegen geht mehr auf den kommunikativen Kontext ein, in dem sie entstehen:

> "The ideophone is a dramatization of actions or states" and "lends itself easity to the function of intensifying the vigour, speed or precision of an action or the degree of involvement in a state of being."

Samarin (1970) hat das Inventar dieser expressiven Items näher untersucht, wobei er sie einmal als spezielle Klasse von Wörtern herausarbeitet, zum anderen aber auch als Modell für besondere phonologische Realisationen. Generell stehen sie für alle Formen von Emphasis, die in Erzählungen den Aktionen eine größere Lebendigkeit verleihen. Dabei werden sie von verschiedenen Wortklassen der Mikrosprache abgeleitet, häufig von Verben oder Adverbien, seltener von Nomina. Sie genießen und wahren dabei eine große okkurrente Freiheit.

Nach Samarin (160) lassen sich folgende Merkmale herausfiltern:

1. Ideophone zeigen ein Spiel mit Lauten.
2. Sie werden häufig redupliziert, wodurch sie überdeterminiert erscheinen.
3. Ihre Phonologie ist (mit Einschränkungen) verschieden von der aller anderen Wörter.
4. Sie haben sehr spezielle Bedeutungen, die schwer zu definieren sind.
5. Ihre Zahl ist nicht limitiert, da sie aus dem Gespür des Augenblicks heraus gebildet werden.
6. Sie sind ein Kennzeichen für die Sprachbeherrschung eines Sprechers (phonästhetische Kompetenz).
7. Sie haben ästhetische Qualitäten. Diese lenken die Aufmerksamkeit primär auf die Sprachgestalt (Syntax) und nicht so sehr auf die gemeinte Mitteilung (Semantik).

Unter dem letzten Gesichtspunkt stellt sich das Problem ihrer semantischen Ladung. Hier taucht die Frage auf, wieviel denotative Information sie tatsächlich tragen. Daß ein Wechsel in der semantischen Ladung mit einem strukturellen Wechsel korreliert, ist schon häufig demonstriert worden. Durch die Hereinnahme vielfältiger bereits vorhandener Konnotation in die Phonemsequenzen kreieren sie in jedem Falle eine neue lebendige Konnotation.

Folgt man dieser Beschreibung expressiven Sprachmaterials, dann kann eine ganze Fülle comicaler Wortschöpfungen als ideophonisch klassifiziert werden. In einer Untersuchung müßte sich dies ebenso nachweisen lassen wie die vielen Varianten einer phonologischen Realisierung, die seit der wissenschaftlichen Erforschung der expressiven Sprache uneingeschränkt stets als expressiv genannt worden sind: Alliteration, Lautsymbolismus, Reduplikation als morphologischer Prozeß oder Reim. Expressiv-phonologische Matrizierung zeigt sich hier an ganz bestimmten Phonemkombinationen, phonologischen Pattern oder palindromoiden Phonemstellungen, die als Phonästheme und Pentästheme im folgenden behandelt werden.

2.3.2. Phonästheme

Die phonemästhetischen Merkmale lassen sich sowohl für eine Basisstruktur, die den segmentalen Charakter von Vokalen und Konsonanten umfaßt als auch für eine Superstruktur, die die suprasegmentalen Merkmale Akzent, Pause (Junktur) und Tonhöhe, also prosodische Merkmale umfaßt, feststellen. Dabei determiniert die Superstruktur die Basisstruktur.
Unter ästhetischem Gesichtspunkt weist das einzelne Phonem als Element des Repertoires noch keine Ästhetizität aus, da es konstitutiv für jede Art von Sprachäußerung ist. Ästhetizität zeigt sich erst in ganz bestimmten Maßverhältnissen und Strukturregeln.

Diese beziehen sich etwa auf die phonotaktische Position eines Phonems zu einem anderen, seinen gewissen Umfang (Quantität), seine Häufigkeit (Frequenz) oder dem Abstand zu einem Phonem. Nun ist es durchaus so, daß zwischen verschiedenen Sprachen Strukturdifferenzen bestehen. So haben die stark flektierten Sprachen wie etwa das Russische, Italienische und Deutsche einen größeren Reimvorrat als die wenig flektierten Sprachen wie z.B. das Englische (vgl. Plett 1975, 161). Daraus ergibt sich jeweils eine abweichende Bestimmung von Ästhetizität.

Eine solche expressive Ästhetizität zeigt sich vor allem in den Fällen, in denen Laut und Sinn miteinander verbunden sind, also Lautsymbolismus vorliegt. Innerhalb der namenslosen Zahl von Wörtern, die als Derivate der Mikrosprache vorliegen und einen vagen semantischen Eindruck in den Outputwörtern hinterlassen, faßt Householder (1965) die lautsymoblischen Wörter in einer phonästhetischen Grammatik zusammen und nennt Phonemrealisierungen mit lautsymbolischem Bezug Phonästheme (phonologisch ästhetisches Substanzelement, ein Begriff, dessen Prägung auf J.R. Firth zurückgeht). Als Phonästheme gelten alle submorphemischen Partikel und Phonemverbindungen (clusters) wie die Diphoneme /gl/ in glow, gleam, glim, glimmer, glimpse, glint, glisten, glitter oder das Minimalsegment /z/ in drizzle, buzz, fuzzy-wuzzy. Als deutsche Phonästheme sind die schon von Stankiewicz genannten Phonemverbindungen /tz/ in kitzeln, kotzen, /tsch/ in knutschen, putschen etc. oder das /fl/ in flitsch, fletsch, flotsch, flutsch einzustufen.
Auch Bolinger (1950, 133 f.) nennt eine Fülle weiterer Phonästheme des Englischen. Als Beispiele seien genannt:

ash, bash, dash, fash, gash, lash, plash, splash, clash, flash, slash, mash, smash, gnash, pash, rash, crash, brash, trash, thrash

twist, twirl, tweak, twill, tweed, tweezer, twiddle, twine, twinge

dump, rump, crump, hump, mump, bump, slump, stump, grump, gump, thump, schlump.

Phonästhetische Merkmale lassen sich auf der syntaktischen Ebene unter dem Strukturmerkmal der Disphonie und Dismorphie betrachten und untersuchen. Der allolinguistische Aspekt der Disphonie bezieht sich auf die Verstärkung wie in 'rrraus hier !, eben den expressiven Typen, die Trubetzkoy als Emphatika herstellte. Auch der Gebrauch fremdländischer Sprachlaute (Xenophonie) wie in blurbs oder brombel wären hierunter zu fassen, auch alle Aspekte von Infantilismen.

Dismorphie bezieht sich auf den Gebrauch grammatisch unkanonischer Formen oder Entscheidungen. Der häufige Gebrauch von Affixen und Infixen wie in holterdipolter, kawumm wäre hier zu untersuchen.

Unter dem Kriterium der Apophonie lassen sich alle die phonästhetischen Merkmale diskutieren, die sich auf eine systematische Phonemveränderung beziehen wie in kling, kleng, klang, klung. Wescott (1975, 502 f.) unterscheidet zwischen einer vertikalen Apophonie (dripple, dribble, drivle, drool) und einer horizontalen Apophonie (bash, dash, gash, chirp, chirt, chirk).

Als umfassendstes phonästhetisches Merkmal arbeitet Wescott das Kriterium der Palimphonie heraus. Die palimphonischen Merkmale der englischen Sprache werden sehr detailliert beschrieben und strukturiert. Sie können hier nicht im einzelnen vorgestellt werden, zumal sie sich auf das gesamte expressive allolinguistische Sprachmaterial beziehen. Daher habe ich sie im folgenden Diagramm zusammengefaßt (siehe Seite 163) dargestellt. Hinzugefügte Wortbeispiele, die von Wescott genannt werden, veranschaulichen jeweils das phonästhetische Merkmal sowohl auf der phonologischen als auch auf der morphologischen Ebene.

Nicht erfaßt wurden Phonemverbindungen, die als Infratypen zwischen beiden Gruppen anzusiedeln wären, wie etwa die Beispiele von Palindromie plus Reim in boob-tube, doppelte Palindromie plus Assonanz in lollipop, Alliteration plus Reim in

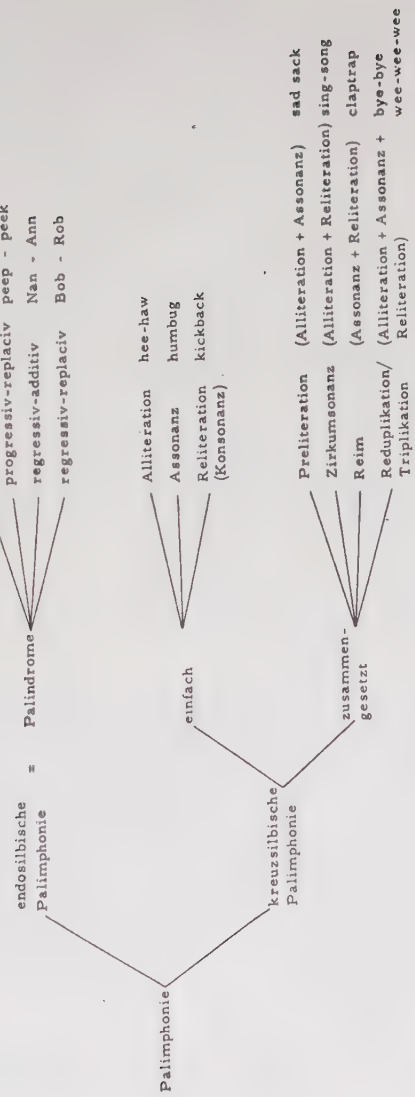


Abb. 52 Palimphonische Merkmale des Englischen nach Wescott 1975

higgelty piggelty pop.

Ein weiteres spezielles allolinguistisch ästhetisches Kennzeichen sieht Wescott (507) in der Phonemstruktur. Expressive parasprachliche Termen sind in der Regel kurz und weisen als phonologische Struktur das Trigramm-Muster KVK (Konsonant plus Vokal plus Konsonant) auf. Durch Infixation wird diese Wurzelform sehr häufig abgeändert und umgeformt zu Pentästhemen des Musters KKVKK. Solche Infixationen weist Wescott an den Pentästhemen grasp, slurb, crimp, shrink, plunk, cringe, crunch nach. Es ist anzunehmen, daß durch Infixationen weitere Umformungen zu Mustern wie KKVK oder KVKK erfolgen.

Auch für den para-semantischen Bereich dieser Wörter liegen bereits Untersuchungen vor. Hier ist wiederum auf die Arbeit von Bolinger (1950) zu verweisen, der sehr eindrucksvoll an umfangreichem Wortmaterial nachgewiesen hat, daß die fließende Bedeutung in den Formvariationen direkt diagrammiert werden kann, wozu er als Gesetzmäßigkeit formuliert:

> "The lower the specificity of meaning the larger is the number of forms that may be subsumed under one morpheme" (122).

Die gleiche gemeinsame onopatopoetische Grundbedeutung von Wurzelbildungen der Verben im Deutschen weist Bzdęga (1965, 15) nach.

Er nennt etwa folgende Variantenketten von Synonymen für:

a) klatschender, flacher Schlag, Breiiges: latschen, matschen man(t)schen, datschen, klatschen, patschen, pan(t)schen, pratschen, pitschen, putschen, päutschen, quatschen, quautschen, quetschen, quitschen oder

b) heimlich tauschen: kuscheln, kuddeln, kutteln, kutzeln, kutscheln, kuppeln, kungeln, kunkeln, muscheln, muddeln, mutteln, Kuschelmusch(el), Kuddelmuddel

Die Variationsbreite einiger Formen hat Bolinger als räumliches Netzwerk konzipiert und in einem zweidimensionalen Diagramm niedergelegt. Einen Satz von Synonymen für das Morphem "utter" in der Bedeutung von "Formen des Sprechens mit einem Aspekt von Diskontinuität" stellt er folgendermaßen dar.

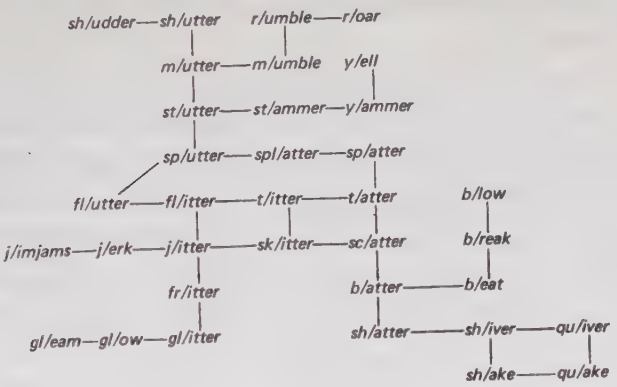


Abb. 53 Aus: Bolinger, 1950, 131

Abschließend ließe sich auch für die aufgezeigten phonästhetischen Merkmale die Hypothese aufstellen, daß sie sich in einer eingehenden Untersuchung zur comicalen Onomatopöie nachweisen lassen müßten. Indizien wären vor allem der ideophonische Wortcharakter mit den allosprachlichen Merkmalen ko-gestural, analog, perzeptuell, ikonisch, agrammatisch, spielerisch, konnotativ und polysemisch sowie bestimmte Häufigkeiten von Phonemverbindungen (clusters) oder Phonemstrukturästhemen.

Mit der Bestimmung der Grenzbereiche von Allosprache und Nichtsprache, bestimmter expressiver Determinanten taucht für viele Theoretiker das Problem sprachlicher Universalien auf. Wir müssen uns diesem Aspekt kurz zuwenden, da gerade Onomatopöien häufig als Universalien charakterisiert werden.

2.4. Expressivität und das Problem sprachlicher Universalien

Sprachliche Universalien werden vor allèm unter dem genetischen Gesichtspunkt des Erwerbs von Sprachkompetenz anerkannt. Das genetische Prinzip besagt, daß eine variabel angelegte Disposition zur Bildung sprachlicher Formen vorhanden ist, der Organismus aus einem einheitlichen psychophysischen Grunde heraus immer stärker differenziert und strukturiert zu hierarchisch geordneten Funktionen (vgl. Werner, 1966, 292). Als universelle Eigenschaften und Charakteristika aller Sprachen gelten bestimmte anthropologische, linguistische, kommunikative und semiotische Grundzüge, wie Phoneme, Vokale, Silbenstrukturen, phonologisch und lexikalisch grammatische Teilsysteme, die Bedeutung haben etc.. So hat jede Sprache Eigennamen, deiktische Elemente und vor allem expressive Elemente. Alle Sprachen bauen aus Phonemen, Silben- und Satzstrukturen Sinneinheiten auf.

Bei der Untersuchung der expressiven Eigenschaften von Sprache muß man häufig bis auf die grundlegendsten und einfachsten Schichten der Sprache vorstoßen, was auf die Folgen der Sprachentwicklung zurückzuführen ist.

Es wurde schon herausgearbeitet, daß expressiver Sprachgebrauch sich gerade in lautnachahmenden Wortschöpfungen besonders manifestiert, die in den niedrigen Stufen des Spracherwerbs eine größere Rolle spielen und häufiger in Kommunikationssituationen vorkommen, wo Gefühle in den Vordergrund drängen und eine sachliche Überbringung der Information in den Hintergrund gedrängt wird.

Malmberg (1971, 15 f.) siedelt wie die Vertreter der allolinguistischen Forschungsrichtung diese expressiven Wörter, vornehmlich auch Onomatopöien, als universalia an der Grenze an, wo Sprache und Nichtsprache zu trennen sind, wo sich organisierte Sprache von einem konventionellen diskreten Aufbau stufenweise auflöst bis zu einem ungegliederten Kontinuum, einer Kommunikationsform, die seiner Meinung nach aufhört, sprachlich im

eigentlichen Sinne zu sein.

Malmberg folgert weiter, daß dadurch, daß keine konventionelle Struktur mehr vorliegt, die Korrelation zwischen Inhalts- und Ausdrucksebene aufgehoben ist und diese universell vorhandenen nicht arbiträren, daher motivierten Expressions- und Emotionselemente, völlig verständlich seien, auch wenn es sich um unbekannte Sprachen handle, was mit empirischen Daten belegt werden könne.

> "Jenseits dieser Grenze ist aber die Kommunikation nicht nur außersprachlich. Sie ist per definitionem universell. Dadurch, daß keine arbiträre, konventionell hervorgebrachte Struktur mehr vorliegt, nur eine automatische Identität zwischen Inhalt und Ausdruck (...), ist dieses Kommunikationsmittel auch jeder Entwicklung entzogen. Onomatopoetica verändern sich nicht. Sowohl Griechen wie Römer dürften, gerade wie wir moderne Menschen, pst gesagt haben (wobei pst natürlich eine graphische Annäherung an einen phonologisch unstrukturierten Lautkomplex ist), ohne daß dieser Ausdruckslaut je eine Lautentwicklung durchgemacht hat oder durchmachen wird" (a.a.O. 15).

In diesem Zusammenhang stoßen wir wieder auf eine Reihe von sprachwissenschaftlichen Problemen, die primär von psycholinguistischen Determinanten bestimmt werden. Zu diesen sprachlichen Universalien zählt z.B. Baumgärtner (1969) auch die Synästhesien, die auf intersensorische Parallelismen zurückgeführt werden. Da alle diese Phänomene unseren Untersuchungsgegenstand Onomatopöie tangieren, bzw. auf ihn bestimmenden Einfluß haben, sollen im folgenden Abschnitt Theorien und Begründungen zum sprachhistorischen Prozeß der Lautentwicklung gegeben werden, bevor intensiver auf Begründungs- und Verifikationszusammenhänge zur expressiven Lautsymbolik eingegangen werden kann. Auch die experimentalpsychologischen Erkenntnisse zur Synästhesie, die für die phonetische Matrizierung der comicalen lautnachahmenden und expressiven Wortschöpfungen von Relevanz sind, müssen kurz genannt werden.

3. Allgemeine sprachpsychologische Erkenntnisse

3.1. Motiviertheit versus Willkürlichkeit

Der motivierte Charakter schallnachahmender Wörter, die Abhängigkeit von Wort und Sinn, Lautgebilde und Bedeutung, wurden ebenfalls intensiv unter sprachgenetischem Aspekt diskutiert. In Platons Dialog zwischen Kratylos und Hermogenes wurde er in extremster Form dargestellt und bildete

> "sprachphilosophisch und zeichentheoretisch ... den Grund für die Hypothese des sog. semantischen Naturalismus ..., nach der Sprache durch Nachahmung natürlicher Laute und allmähliche Systematisierung sowie Bildung von Metaphern entstanden sind" (Lewandowski, 1975, 455).

Dieser mehr als 2.000 Jahre alte Glaube an eine ursprünglich natürliche Bezeichnung der Dinge konnte nie absolut verdrängt werden.
Radikal abgelehnt wurde diese physei-Theorie von Saussure (1916). Für ihn war Sprache thesei und höchste Form des Zeichengebrauchs. Er verfocht die These vom arbiträren Verhältnis zwischen dem Wort-Sinn-Aspekt der Sprachzeichen und betonte, daß keine psychologischen Tatsachen für die Struktur der sprachlich-expressiven Form verantwortlich seien. Das Prinzip der völligen Arbitrarität (Willkürlichkeit) oder Beliebigkeit phonologisch bedeutsamer Relationen führte zur strikten Ablehnung jeder Hypothese über Lautsymbolik. Da die Sprache als im höchsten Grade arbiträres, hochkonventionalisiertes Zeichensystem galt, das den hohen intellektuellen Entwicklungsstand der Zeichenbenutzer kennzeichnete, verfestigte sich das Vorurteil gegenüber metaphorischem wie analogem Sprachgebrauch, zumal die Saussure'sche These eine nachhaltige Wirkung erfuhr.

Zum Beweis der Arbitrarität wurde angeführt, daß sich lautnachahmende Wörter in jeder Sprache fänden, jedoch die Adäquatheit der Nachahmung von allen Völkern verschieden wahrgenommen

werde. Der Beweis erfolgt meistens in Form eines interlingualen Vergleichs, der z.B. das Krähen des Hahns oder den Ruf des Kuckucks in den verschiedenen Sprachen weitergibt:

engl.	cock-o-doodle-doo	engl.	cuckoo
dt.	kikeriki	dt.	Kuckuck
frz.	cocorico	frz.	coucou
russ.	kukareku	russ.	kukuška
schwtz.	güggerügü	holl.	koekoek
		tsch.	kukavica
		ungar.	kakuk
		finn.	käki

Für den Kuckucksruf stellt Karl Bühler (1934, 208) fest:

> "Und wenn man den Kuckucksruf in zehn Sprachen mit zehn verschiedenen Phonemsystemen malend wiedergäbe, entstehen zehn und nicht ein und dasselbe Lautgemälde."

Daß diese Beweisführung ebenso für Sprachmotiviertheit herangezogen werden kann (und auch wurde), demnach nicht stichhaltig ist, leuchtet ein. Die Befürworter der Sprachmotiviertheit konnten damit argumentieren, daß diese Onomatopöien sicherlich sehr frühen Sprachursprungs seien und dann das allgemeine Schicksal der sprachhistorischen Lautentwicklung durchgemacht hätten.

Viele begründete Überlegungen (u.a. Ertel, 1969) gehen zunehmend davon aus, eine Synthese der beiden konträren Standpunkte zu ermöglichen. Man akzeptiert auf der einen Seite, daß im Frühstadium der Sprachentwicklung größere Prägungsmöglichkeiten für Lautgebilde und bestimmten Bedeutungsqualitäten bestanden haben, daß aber onomatopoetische Wortschöpfungen, waren sie einmal phonologisiert, auch unmittelbar den Entwicklungen einer lebendigen Sprache unterlegen und nach bestimmten Lautgesetzen Lautveränderungen durchmachten, so daß ihr lautnachahmender Charakter ganz oder teilweise verloren ging.

> "Klirren, rattern, summen sind Wörter, deren Entstehung als Nachahmung von Schallen zwar unmittelbar einleuchtet, die aber doch schon so lange Bestandteil unserer Sprache sind und deshalb so sehr dem allgemeinen historischen

> Schicksal aller Wörter unterliegen, daß die ursprüngliche Relation Bedeutung durch Abbildung des Gegenstandes nicht mehr ganz deutlich ist" (Hörmann, 1970, 232).

Der hervorzuhebene prozessuale Charakter jeder lebendigen Sprache läßt aber auch die Erfindung lautqualitativ passenderer Lautverbindungen in allen späteren Entwicklungsstadien zu, die sich nachhaltig durchsetzen können. Dazu Jespersen (1925) (zitiert nach Ertel, 1969, 113):

> "Wenn der Laut eines Wortes (...) für seine Bedeutung (...) anregend wirkte, (...) dann übte der Laut stärkeren Einfluß aus und verschaffte dem Ausdruck allgemeine Beliebtheit; für die Leute war es ein Anreiz, just dieses besondere Wort zu wählen und vorzuziehen und den Gebrauch von anderen nicht so begünstigten Ausdrücken für denselben Begriff aufzugeben. Wir können behaupten, die Lautsymbolik macht manche Wörter lebensfähiger und gewährt ihnen beträchtliche Hilfe im Daseinskampf."

In der historischen Sprachforschung kennen wir viele Beispiele, die die Möglichkeit dieses gegenläufigen Trends erkennen lassen. Ertel (1969, 141) zitiert dazu unter anderem Forschungsergebnisse von v. Wartburg (1962) und Jespersen (1925). Die sprachgeschichtlichen Beobachtungen lassen einmal vermuten, daß lautnachahmende Erscheinungen in der andauernden Sprachentwicklung schwächer werden, zum anderen aber auch eine Anpassung an die Lautform erfolgen kann, bzw. lautsymbolische Einflüsse sich erst im späteren Wortschatz als lautlich zweckentsprechender und ausdrucksvoller herauskristallisieren.

3.2. Expressiver Lautsymbolismus

Zu den von Malmberg ausgesprochenen und dabei Trubetzkoy und Stankiewcz implizit vorhandenen Annahme einer universellen Lautsymbolik gilt es nun einige Erklärungsmodelle vorzustellen. Mit Bezug auf die zusammenfassenden Darlegungen Hörmanns (1970) und die psychophonologischen Untersuchungen Ertels (1969), die Hörmann noch nicht bekannt waren, sollen auch empirische Untersuchungen zur Verifikation des Universalitätsanspruchs expressiver Lautsymbolik vorgestellt werden.

Alle zuerst dargelegten Forschungsansätze gingen von der Annahme

aus, daß eine als Lautsymbolik bezeichnete Beziehung in der Natur und den Dingen liegt, die als allgemeine Organisationsgestaltung in den Lauten und den Dingen wirksam ist. Diese ist - da genetisches Prinzip - bei allen Menschen weltweit verbreitet, was Trubetzkoy für viele Sprachen nachweisen konnte. Dabei kann es sich durchaus um eine mögliche subjektiv impressiv empfundene Sprachsymbolik handeln, wofür es in der Literatur einige schöne anekdotische Beispiele gibt, etwa:

Christian Morgenstern: Die Möwen sehen alle aus, als ob sie Emma hießen.
Hayakawa: Schweine heißen Schweine, weil sie so schmutzig sind.
Wilhelm Busch: Der Mond, dies Wort so ahnungsreich, so treffen, weil es rund und weich ?

Solche ein impressiver Projektionsvorgang kann wohl kaum als universell angesehen werden. Universalität verweist ja gerade darauf, daß es sich um Gestaltprinzipien handeln muß, die nicht durch Erfahrung gelernt werden, sondern als Kennzeichen des menschlichen Habitus schlechthin angelegt sind (vgl. auch Hörmann, 1970, 236). Der Beweis für das Vorhandensein dieser Eindrucksqualitäten kann sich daher nur an sinnfreien phonetischen Gebilden zeigen, wofür das Zuordnungsexperiment Wolfgang Köhlers (1947, vgl. Chapter Behavior) als eindrucksvollstes Beispiel gilt und an dem expressiver Wortsymbolismus universell empirisch nachgewiesen wurde. Es handelt sich dabei um eine 2 : 2 Zuordnung: die sinnfreien Wörter 'takete' und 'maluma' sollen auf zwei graphische Gebilde als Bezugsobjekt bezogen werden.

Abb. 54 Aus: W. Köhler, 1947, 225)

Auch in allen Nachuntersuchungen in Deutschland, den USA und Tanganjika (Hörmann, 1970, 235) war das Ergebnis immer eindeutig: 'maluma' war Zuordnung für die runde weiche Figur, 'takete' für die eckige Figur.

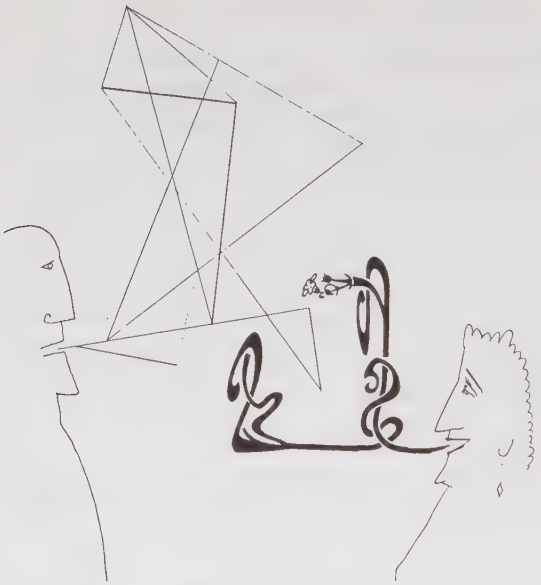


Abb. 55 Saul Steinberg
Aus: Labyrinth, 1961

Die Erklärung dieses Phänomens ist nur möglich, wenn über die inneren Vorgänge, die Beschaffenheit der psychischen Organisation des Interpreten Klarheit gewonnen wird. Dazu können die Wortassoziationstheorie von Bousfield (1961) und Weiss (1964) und die Mediationstheorie von Charles E. Osgood (1952, 1953, Chapter 16; Osgood, Suci und Tannenbaum, 1957, Chapter 1; vgl. die zusammenfassenden Darstellungen von Hörmann, 1970, Kapitel X und W. Schulz, 1974, Teil III) herangezogen werden, die die Beziehungen zwischen Zeichen und Verhalten als einen Vorgang "semantischer Generalisation" (semantic generalization) oder als "semantischer Transfer" erklären. Beide

Modelle nehmen dabei eine Vermittlungsinstanz, einen Mediator an, der bei Bousfield eine vermittelnde Assoziation verbaler Art, ein gesteuertes Assoziieren sprachlicher Reaktionsketten, ist, während Osgood emotive Qualitäten annimmt als "relativ diffuses Konglomerat von Stimmung, Gefühl, Anmutung, Wertung, Einstellung. Das Zeichen ruft also diese emotiven Wirkungsqualitäten hervor, die dann zwar im Mediationsprozeß in der Regel verborgen bleiben, aber das offenbare Verhalten bestimmen" (Schulz, 1974, 272). Durch die Entwicklung des semantischen Differenzials versuchte Osgood die emotive Bedeutung zu operationalisieren und empirischer Messung zugänglich zu machen, um so Einblicke in den vervorgenen Mediationsprozeß zu gewinnen. Als Indikator dient auch hier Sprache, "man geht davon aus, daß die im Mediationsprozeß aktualisierten Zeichenqualitäten der Zeichen grundsätzlich in den sprachlichen Code transponierbar sind" (Schulz, 1974, 273). Damit ist die theoretische Intention der neobehavioristischen Position Osgoods durchaus in die Nähe der gestalttheoretischen Interpretation Köhlers anzusiedeln, der auch Ertel (1969) in seinen psychophonologischen Experimenten folgt. Diese sollen nun in sehr geraffter Form vorgetragen werden.

Die gestalttheoretische Position Ertels geht von der Annahme aus, daß expressive Lautsymbolik als allgemeinqualitative Dimension in der psychischen Organisation des Menschen als interphänomenale Relation vorliegt.

> "Wenn... wie hier zwischen Laut und Bedeutung ... durch Zuordnungsversuche eindeutige Beziehungen festgestellt werden, dann handelt es sich nach gestalttheoretischer Deutung um inhärente Beziehungen zwischen den Phänomenen, bedingt durch 'strukturelle' oder 'dynamische' Ähnlichkeiten der angeborenen Prozeßmodalitäten, die vom sprachlichen Milieu des Menschen unabhängig zu denken sind" (64 f.).

Es geht also präzis um die Frage, ob sich in Lauten (Phonemen) bestimmte Eindrucksqualitäten als universell vorhanden empirisch nachweisen lassen, daß Kovariationen zwischen Lauten und allgemeinqualitativen Variablen in der psychischen Beschaffenheit angeboren, also lernunabhängig, vorhanden sind.
Es ist hilfreich, Ertels (45) definitorische Zusammenfassung über phonetische und nicht-phonetische Eigenschaftsbeziehungen vorzustellen.

"Von symbolfähigen Eigenschaften sinnfreier phonetischer Gebilde soll dann die Rede sein, wenn diesen Gebilden von mehreren Beurteilern mit statistisch signifikanter Einmütigkeit dieselben, nicht-phonetischen Eigenschaftsbezeichnungen oder Eigenschaftsträger zugeordnet werden. Phonetische Eigenschaftsbezeichnungen sind artikulatorischer (nasal, plosiv, frikativ, stimmhaft, stimmlos, labial, dental u.a.) oder auditiver Art (bei Lautelementen etwa laut - leise, akzentuiert - unbetont, geräuschhaft - klangvoll, kurz - lang, dumpf - klar, tief - hoch u.a.). Nicht phonetisch sollen Eigenschaftsbezeichnungen genannt werden, die ein phonetisches Gebilde oder seine Elemente nicht hinsichtlich seiner spezifisch-phonetischen Beschaffenheit beschreiben (groß - klein, eckig - rund, warm - kalt, leicht - schwer usw.). Solche Eigenschaften sind, wenn sie als Bezeichnung für Bedeutungen mit gleichartigen Eigenschaften verbunden werden, diese nicht nur bezeichnen, sondern im gewissen Sinne abbilden würden ... (Hervorhebung F.W.) Der nicht-phonetische Eigenschaftskomplex eines phonetischen Gebildes wird im folgenden Lautcharakter genannt. In der Literatur finden sich gleichwertige Bezeichnungen wie 'Lautbedeutsamkeit', 'Lautphysiognomie', 'Ausdrucksqualität', 'Eindrucksqualität', 'Wesensqualität'. Eine einzelne, aus dem Komplex herausgehobene Eigenschaft wird entsprechend lautcharakterlich genannt. Terminologisch entspricht dies den Ausdrücken lautbedeutsam, lautphysiognomisch, lautmetaphorisch, ausdruckhaft, gestaltqualitativ, synästhetisch".

Es muß an dieser Stelle der Hinweis erfolgen, daß mit dem Terminus "Symbolfähigkeit" nicht weitergearbeitet werden kann, da der Begriff zu vage ist. Hier geht es um Zeichenfunktionen von Lauten, und es ist daher nur sinnvoll, die bisherige terminologische Vereinbarung, diesen Begriff zunächst im allgemein sprachwissenschaftlichen Verständnis zu begreifen (siehe Vorbemerkung), aufzugeben und dafür die korrektere semiotische Begrifflichkeit einzusetzen. Das, was Ertel hier meint (siehe meine Hervorhebung), ist nichts anderes, als daß Laute expressive Eigenschaftsträger sind, also auch nicht-phonetische Qualitäten abbilden, d.h.: Laute ikonisieren phonetische und nicht-phonetische (synästhetisiche, expressiv-emotive) Qualitäten.

Die Untersuchungsmodalitäten Ertels orientieren sich im logischen und methodologischen Zusammenhang der bisherigen Forschungsansätze zur Hypothese über expressiven Lautcharakter. Auf die einzelnen Experimente hier einzugehen, würde zu weit führen. Die bedeutsamen Einzelergebnisse werden in der

phonetischen Untersuchung dieser Arbeit vorgestellt und auf Onomatopöien bezogen. Hier geht es zunächst nur um die Frage, ob Lauten universell die gleichen nicht-phonetischen Eigenschaftsqualitäten nachgewiesen werden können oder diese von Sprache zu Sprache variieren.

Im hypothetischen Bereich untersucht Ertel zunächst kritisch zwei Varianten einer Lautassoziationstheorie, die die Genese der Lautassoziation unterschiedlich erklären. Beide Hypothesen nehmen einzelne phonetische Segmente als assoziative Einheit an und unterscheiden sich darin zur Wortassoziationstheorie. Während die Arbeiten von Taylor & Taylor (1962, 1965) einen innersprachlichen Bedeutungszusammenhang zur Begründung heranziehen - gemeinsame Wortbestände und Wiederholungen bestimmter Phonemsequenzen werden mit bestimmten Inhaltskategorien verknüpft - werden bei der außersprachlichen Hypothese Browns (1958) "empirische Kovariationen von Sinneserfahrungen dafür verantwortlich gemacht, die wiederum ihre Ursache in gewissen physikalischen Konstanten der natürlichen Umwelt haben sollen " (Ertel, 1969, 62).

> "Es gibt in der Erfahrung des Alltags eine Korrelation zwischen bestimmten physikalischen Attributen von Objekten einerseits und den von diesen Objekten hervorgebrachten Lauten andererseits. Ein großes Objekt wird z.B. mit höherer Wahrscheinlichkeit beim Verschieben Fallen usw. tiefere Töne erzeugen als ein kleines Objekt. Dieser Zusammenhang Größe/tiefe Töne kann also gelernt werden. Und ebenso ein Zusammenhang zwischen spitz/hochfrequent bzw. rund, stumpf/niederfrequent " (Hörmann, 1970, 240).

> Ertel (63) präzisiert weiter: "Die tausendfache Wiederholung solcher Tatsachen soll zu einer intersensorischen Korrelation zwischen Tonhöhe (auditiv) und Größe (visuell) führen. Wird nun ein Kunstwortpaar wie m i l - m a l zur Beurteilung hinsichtlich 'Größe' dargeboten, dann wird dem m i l das Attribut k l e i n und dem m a l das Attribut g r o ß zugeordnet, weil der Vokal i ein Lautsegment mit relativ hohem Formanten, der Vokal a eines mit relativ tiefem Formanten darstellt, und weil 'tiefer Ton' mit 'Größe' und 'hoher Ton' mit 'Kleinheit' assoziiert wird. Wenn das für das Qualitätspaar

> 'Tonhöhe - Größe' zutrifft, dann kann man grundsätzlich auch andere auditive Eigenschaften von Sprachlauten mit Qualitäten aus anderen Sinnesgebieten assoziiert vorstellen."

> Hörmann (240) beurteilt den Ansatz von Brown (1958) zusammenfassend so: "Ob diese Theorie alle Erscheinungen erklären kann, die unter 'Lautsymbolik' zusammengefaßt werden, erscheint fraglich. Aber sie ist die vernünftigste, die bisher vorgelegt wurde."

An diesem Punkt setzt ein Experiment Ertels (71 f.) ein. Da der Erklärungsansatz Browns davon ausgeht, daß die Urteile über Lautcharakter durch bestimmte Außenwelteindrücke, gleich welcher Art diese auch immer sein mögen, gelernt werden, muß daraus theoretisch gefolgert werden, daß gehörlose (taubstumme) Versuch spersonen nicht zu vergleichbaren Charakterurteilen kommen können. Um Browns Theorie auf die Probe zu stellen, bietet Ertel 46 frühertaubten bzw. seit Geburt tauben Kindern und 88 hörenden Kindern verschiedener Schulformen nach der differenzialmethodischen Analyse und dem Skalierungsverfahren von Osgood nach Valenz, Erregung und Potenz validitierte Kunstwortpaare zu lesen an, wobei mit signifikanter Einmütigkeit weitgehend übereinstimmende Zuordnungen erfolgten. Ertel (82) argumentiert, daß hierfür bei den Gehörlosen taktil-vibratorische Gründe sicherlich ausscheiden müssen.

> "Die auditive Welterfahrung kann bei Gehörlosen durch vibro-taktile Empfindungen nur sehr unvollkommen ersetzt werden, wenn man bedenkt, daß die Schwelle dieser Empfindungen unvergleichlich viel höher und eine frequenzanalysierende Leistung bei Frequenzgemischen, welche den Normalfall akustischen Alltagsgeschehens darstellen, nahezu unmöglich ist. Es wäre kühn anzunehmen, daß auf einer so unvollkommenen Wahrnehmungsgrundlage ein anspruchsvolles assoziatives Netzwerk (Brown) entsteht, das dem der Hörenden ebenbürtig wäre."

Allerdings folgert Ertel (72) wohl, daß die allgemeinqualitativen Urteile Gehörloser mit dem artikulatorischen Charakter der Lautbildung zusammenhängen können, die wiederum ein mit dem Sinneskanal der Kinästhesie korrelierendes Gesamterlebnis darstellen.

"Den Gehörlosen ist zwar die auditive Wahrnehmung der Lauterzeugnisse genommen, nicht aber die kinästhetische Wahrnehmung dieser Tätigkeit selbst. Lage-, Bewegungs-, Berührungs- und Spannungsempfindungen der artikulierenden Organe sind bei ihnen mindestens im gleichen Maße beteiligt wie bei den Hörenden - wegen ihrer größeren Bedeutung für die Steuerung der Sprechhandlung vermutlich sogar stärker als bei diesen."

Zur Klärung der Universalhypothese schließt Ertel (116 f.) wiederum eine Reihe von Experimenten an, nachdem er zuvor alle in der Literatur bekannt gewordenen Wortzuordnungsexperimente einer kritischen Bestandsaufnahme unterzieht. Während bei früheren Untersuchungen höchstens drei fremde Sprachen mit 63 Wortpaaren verwendet wurden, konfrontiert er deutsche Versuchspersonen in optischer und akustischer Darbietung mit 542 Wortpaaren aus 25 unbekannten Sprachen. Die Wortpaare wurden nach faktorenanalytischer Information nach gegensätzlicher oder kontrastierender Bedeutung ausgewählt und differenzialmethodisch nach Valenz (angenehm - unangenehm, gut - schlecht - glücklich - unglücklich, schön - häßlich, lieben - hassen, süß - bitter, richtig - falsch, froh - traurig), Potenz (dick - dünn, schwer - leicht, groß - klein, rauh - glatt, fest - locker, stark - schwach, Mann - Kind, hart- weich) und Erregung (springen - liegen, tanzen - schlafen, schnell - langsam, rennen - gehen, lebhaft - ruhig, flimmern - leuchten, laut - still, Sturm - Wind) zugeordnet. Das Ergebnis:

"Von den 542 Wortpaaren haben 311 (= 57,4 % positive mittlere Skalierungswerte. Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um ein zufälliges Ergebnis handelt, beträgt $p < .001$... Bei Ausschluß der beiden möglicherweise onomatopoetischen Wortpaare erhöht sich der Prozentanteil der richtigen Zuordnungen auf 58,4 %... Die Hypothese der expressiven Lautsymbolik kann damit als bestätigt betrachtet werden !" (Ertel, 126) "Das Ergebnis dieses Versuches widerspricht nicht der Annahme, daß es vereinzelte Sprachen gibt, in denen tatsächlich keine lautsymbolischen Faktoren wortformwirksam wären" (129).

Mit diesen Untersuchungsergebnissen werden assoziationstheoretische Erklärungsversuche zurückgewiesen und expressiver Lautcharakter vom Standpunkt einer Theorie der Allgemeinqualitäten als unabhängige psychische Funktionen angesehen. Hierbei stellen Allgemeinqualitäten nur Reduktionen der unanalysierten Wesensqualitäten im Metzger'schen Sinne dar, sind als Kernkomponenten der funktional wichtigste Teil und den Struktureigenschaften vorgeordnet (vgl. Ertel, 196 f.). Ein weiterer wichtiger Erkenntnisschritt war die Universalität expressiver Lautcharaktere. Diese kann als weitgehend sprach- und erfahrungsunabhängig angesehen werden. Lautcharaktere "sind im wesentlichen abhängig ... von auditiv-kinästhetischen Wahrnehmungs- und Empfindungsprozessen, die die afferente Seite des phonetischen Geschehens darstellen" (Ertel, 111). Die phonetische Beschaffenheit von Wörtern ist damit bedeutungskorreliert.

Hierin liegt implizit die Annahme, daß schon Laute feste Ganzheiten vom gestalttheoretischen Grundsatz der Ganzbestimmtheit der Teile her darstellen und nicht erst Morpheme.

> "Die Wortbildungsgesetze 'beherrschen' die Sprachmorphologie ohne Zweifel - doch nicht so vollständig, daß in ihrer Mechanerie kein Platz mehr wäre für die Wirkung lautsymbolischer Einflüsse. Der Grundsatz der Ganzbestimmtheit der Teile hat selbstverständlich auch bei phonetischen Gebilden Geltung, doch nicht so weitgehend, daß die Teile je nach Kontext ihren Charakter gänzlich ändern (vgl. auch die beachtliche Beständigkeit der Lautklassen - Zugehörigkeit der Laute bei kombinatorischer Variation , Grundbedingung jeder phonologischen Segmentierung). Die Laute sind tatsächlich ziemlich feste 'Bausteine' phonetischer Ganzer und steuern als solche durchaus 'summativ' zum Gesamtcharakter der Gebilde ihren Anteil bei" (Ertel, 135).

Es bleibt zu konstatieren, daß Ertel seine Untersuchungen über expressiven Lautcharakter an Kunstwörtern vornahm, wobei aus methodologischen Gründen die Mannigfaltigkeit der Lautcharaktere nach einer Dimensionsanalyse auf einige wenige Grundkategorien

beschränkt wurden. Dabei wurde jeder onomatopoetische Eindruck in den Kunstwörtern bewußt vermieden. Comicale Onomatopöien dagegen haben nicht in jedem Fall sinnfreien Kunstwortcharakter. Sie gelten als motivierte Sprachschöpfungen, da sie in extremer Weise auf Gefühlserregung und Schallnachahmung reflektieren. Es erscheint daher durchaus einleuchtend, daß Ertels Untersuchungsergebnisse auf diese Wortkategorie erst recht zutreffen und speziell hier "subtile submorphematische Bedeutungsfärbungen" (201) vorliegen.

Als weitere Frage drängt sich auf, wie es zu solchen nicht-phonetischen Eigenschaftsbezeichnungen kommt, welche psychischen Dispositionen vorliegen und daran beteiligt sind, daß Lautcharakter durch gewisse Außenwelteindrücke gelernt wird. Schon bei der Beschreibung allosprachlicher Eigenschaften wurden unter dem Aspekt "perzeptuell" (s. 152) und "agrammatisch" (S. 153) intermodale Qualitäten angesprochen, die bestimmenden Einfluß auf expressive Wortschöpfungen haben. Diese Probleme wurden unter dem Begriff der Synästhesie in der Psychologie untersucht. Die folgenden Ausführungen dazu beziehen sich vor allem auf die zusammenfassenden Darstellungen von Fónagy (1963) und Werner (1966).

3.3. Synästhesien und Wertmetaphern

Unter dem Begriff der Synästhesie wird die spontane Verknüpfung von vorstellungs- oder wahrnehmungsmäßig gegebenen Sinnesqualitäten verstanden. Dabei handelt es sich, wie empirische Untersuchungen bestätigt haben, um eine universell angelegte genetische und organische Anlage im Sinne eines stets aktivierbaren und zusammenhängenden (intersensorischen) Wahrnehmungsapparates. Man unterscheidet einfache Synästhesien als Doppelempfindungen, etwa Ton-Farbe-, oder Ton-Helligkeits-Empfindungen und komplexe

heteromodale Synästhesien, die mit Erlebnissen verbunden sind. Die Experimente haben gezeigt, daß der Beeinflussungseffekt von der Personalität der betreffenden Person abhängt, wobei die Doppelempfindungen in einem Verhältnis der Ergänzung zueinander stehen, bzw. heteromodale Phänomene als subjektive Vitalempfindungen erlebt werden, also nicht aufgrund einfacher Kontiguitätsbeziehungen etwa durch Assoziationen entstehen, sondern als organische Einheit erlebt werden.

Synästhetische Erlebnisse werden nach ihrer funktionalen Bedeutung eingestuft. Beim ersten Typ geschieht die Verknüpfung rein äußerlich ohne besondere Funktion, beim zweiten Typ durch Physiognomierung der Wahrnehmungswelt, der dritte erlangt seine Bedeutung durch eine mehr oder weniger abstrakte Symbolik.

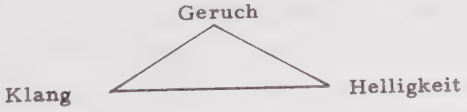
Hauptprinzip der heteromodalen Qualität ist das Merkmal der Intensität (Kraft, Stärke, Potenz). Da die Intensitätswerte in ihren Extremwerten miteinander gekoppelt werden - sie sind als kleinste immanente Bedeutungsstrukturen anzusehen - läßt sich die Intensität in adjektivischen Gegensatzpaaren (Antonymen) ausdrükken.

Baumgärtner (1969) hat ermittelt, mit welchem aktualisierten Vokabular des Deutschen die einzelnen Sinnesmodalitäten besetzt sind. Es lassen sich folgende Ausdrucksqualitäten in Richtung von den höheren zu den niederen Bereichen des Sensoriums festhalten:

Gesichtssinn	Helligkeit	hell-(düster) - dunkel (finster)
	Transparenz	klar - fahl - trüb
	Farbe	schwarz - weiß
Gehörsinn	Lautstärke u. spezielle Lautcharakteristik	laut - leise
		schrill - dumpf
	Tonhöhe	hoch - tief
Geruchssinn	(adjektivisch nicht original besetzt, synästhetisch auf den Geschmacksbereich zu beziehen)	

Geschmackssinn		süß - sauer (bitter) scharf - mild
Tastsinn	Temperatur	heiß - (warm) - kalt
	Feuchtigkeit	naß - trocken
	Witterung	klamm - mild
	Textur	rauh - glatt
	Form	spitz - stumpf
	Konsistenz	hart - weich fest - locker grob - fein

Die konstanteste Zuordnung erfolgt in der Verbindung der Sinnesorgane, Gesicht und Gehör. Der Einfluß akustischer Reize auf das Sehen wurde schon sehr früh nachgewiesen. So verweist Argelander (1927) auf die Verbindung von hohen Tönen mit hellen Vokalen und hellen ungesättigten Farben, tiefen Tönen mit dunklen Vokalen und dunklen Farben. Auch das Farbenhören (audition, coloré) wurde schon früh nachgewiesen.
Der optische, akustische und der taktile sensorische Apparat zeigen dabei eine ziemlich geschlossene intermodale Übereinstimmung. Ihre Äquivalenzbeziehungen vollziehen sich in einem sogenannten synästhetischen Dreieck:



So zeigt sich, daß die Raum-Wahrnehmung (hoch-tief, lang-kurz, breit-schmal, weit-eng, dick-dünn) mit den optischen und taktilen Sinnesqualitäten korreliert, oder Adjektive wie 'grell' mit Lautstärke und Helligkeit, 'mild' mit Temperatur und Geschmack, 'scharf' mit Geschmack und dem Formaspekt des Tastsinns korrelieren. Im Vokabular des Tastsinns sind die Aspekte Temperatur, Form und Konsistenz sehr häufig synästhetisch beteiligt.

Schon sehr früh wurden den Lautgruppen synästhetische Merkmale zugeordnet: den Vokalen der Hell-Dunkel-Bereich des Gesichtssinns und die Antonyme spitz-stumpf des Formaspektes des Tastsinns. Die Konsonanten erhielten dagegen die Zuordnung hart-weich des Konsistenz-Aspekts des Tastsinns und die Antonyme scharf-mild des Geschmacksinns. Auch Fónagy hat festgestellt, daß helle, dunkle, dumpfe, scharfe und weiche Laute als "phonetische Metaphern" von Kindern meist fehlerlos verstanden und den jeweiligen Lauten zugeordnet werden. Das heißt aber auch, daß sie interlingual weitgehend identisch, also universell sind.

Im Verständnis des bisher beschriebenen Zusammenhangs - und damit im Gegensatz zu Fónagy - werden Synästhesien allerdings nicht als Metaphern anerkannt, da ihnen der Aspekt der bewußten Ersetzung und Übertragung fehlt (vgl. auch Baumgärtner). Im synästhetischen Erlebnisbereich geht es um mehr oder weniger unbewußte Phänomene, die uns allerdings auch verdeutlichen, wie wichtig die Versinnlichung abstrakter Sachverhalte für den Menschen ist und wie sehr sie es ihm erleichtern, sich in seiner Welt zurechtzufinden (vgl. Köller 1973, 302 f.).

Daß synästhetisches Erleben auch einen Einfluß auf unsere Wertsysteme ausgeübt hat und noch ausübt, also nicht nur personellen, sondern auch kulturellen Bedingungen unterworfen ist, muß allerdings ebenfalls herausgestellt werden. So sind für uns auch die kulturellen Bedingungen, unter denen Doppelempfindungen auftreten, von Relevanz. Es ist das Verdienst Gombrichs (1978) in seinem Aufsatz 'Wertmetaphern in der bildenden Kunst' dieses Problem näher entfaltet zu haben. Er bezieht sich ebenfalls auf unbewußte Wahrnehmungsqualitäten, speziell von Farben und Formen, die bestimmte Werterlebnisse auslösen, Erlebnisse von Wert schlechthin. Dabei werden auch Eigenschaften von einem Sinneserlebnis auf ein anderes übertragen, so daß von synästhetischen Metaphern gesprochen werden kann (38). Grombrich

kennzeichnet diese Phänomene als ein nicht feststehendes chiffreartiges Kodesystem des Unbewußten, als eine unbewußte Übertragung von positiven (Lust) Erlebnissen wie Wärme, Süße, Helligkeit auf geistige, wirtschaftliche, soziale oder ästhetische Werte (daher 'Wertmetapher'). Damit rekurriert Grombrich auf den zuvor genannten dritten Funktionstyp von Synästhesien, die sich auf eine mehr oder weniger abstrakte Symbolik beziehen. In jeglichem menschlichen Erleben schwingen immer Resonanzen aus anderen Wertsystemen mit. Auch Gombrich sieht dies als in unserer biologischen Natur verwurzelt.

> "Die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweise entspringt der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, seiner Fähigkeit, neue Erlebnisse als Modifikationen von vorhergegangenen wahrzunehmen und zu assimilieren, und seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen. Ohne diesen ständigen Prozeß der Substitution gäbe es weder Sprache noch Kunst noch überhaupt Kultur" (37).

Aus seinen Ausführungen seien noch einige Gedanken herausgefiltert, die im Hinblick auf die kulturellen Quellen zur Bewertung expressiver Sprache von Wichtigkeit sind.
Die Freude am Licht und an der Helligkeit hat schon in frühester Menschheit zur Übertragung von Wert schlechthin auf die Sonne und das Gold geführt. So haben sich sowohl im Leben als auch in der Kunst zu den Antonymen Licht und Finsternis, Höhe und Tiefe auch Schönheit und Häßlichkeit gesellt. Das Schöne war verbunden mit der Wahrnehmung und Vorstellung von Wohlgestalt, Gesundheit, Freundlichkeit, Kraft, dem Leuchtenden und Heiligen, während das Häßliche gekoppelt war mit Mißbildung, Krankheit, Hinfälligkeit, dem Dunklen und Teuflischen. Diese Begriffe stellen die allgemeinsten und einfachsten Wertmetaphern dar. Wichtig ist aber die Erkenntnis, daß jedes Antonymenpaar das Element der Verneinung in sich trägt. Innerhalb des kulturellen Bezugssystems ergab es sich daher,

> "daß die bewußte Ablehnung einer erwarteten Befriedigung für sich allein schon imstande war, Werte auszudrücken. Selbstverständlich wohnt eine solche Bedeutung einer Ablehnung nur inne, wenn sie einen Verzicht zugunsten 'höherer' Werte anzeigt" (42).

Gombrich weist nach, daß dieser Prozeß einer tiefgreifenden kulturellen Verfeinerung sich von einem einfachen Appell der Sinne lossagte und eine Triebreduktion stattfand. Es entstand der Gegensatz zwischen einer höheren Kultur, die von Gebildeten geschätzt wurde und einer niederen Kultur, die dem Pöbel und ungebildeten Volk gefiel. Im 16. und 17. Jahrhundert erfolgt diese Übertragung dann auch auf Farben und Formen, Manieren und Geschmack. Was auf den Pöbel verführerisch wirkte, unmittelbarer sinnlicher Befriedigung zugänglich schien, wie schreiende Farben, herausfordernde Kleidung, der Gebrauch von Kraftausdrücken, wurde von den Gebildeten abgelehnt. Die Triebbefriedigungen wurden mehr und mehr sozialen Beschränkungen unterworfen, so daß wir hier zu einer Gleichsetzung von Geschmack und sozialer Hierarchie gekommen sind. Parallel dazu verlief eine Übertragung auf die moralische Eigenschaft, der Beherrschung der Leidenschaft, des Sich-in-der-Hand-Habens, ein synästhetisches Erleben, was uns bis heute nicht verlassen hat. Als Koordinaten haben sich jetzt der Verzicht auf Triebbefriedigung mit der Gleichsetzung von sittlichen Werten, dem Vornehmen und Guten ergeben.

Es läßt sich anschaulich nachweisen, daß die Verweigerung des passiven Sich-Hingebens mit einer edlen Entsagung auf Teileffekte auch im Kunstwerk einhergeht. Die Stärke des Widerwillens für Dinge, die wir als Schund, Kitsch, überladenen Aufputz, Flitter und Tand ansehen, zeigt unsere eigene emotionelle Beteiligung und verdeutlicht, daß Kunstanschauungen aus der Fülle des Überlieferten geprägt werden. Was als bedrohlich empfunden wird, wird mit Tabus belegt, und das vermag in etwa zu erklären, warum es zu der vehementen Ablehnung der Onomatopöie mit ihrer 'schreienden' Dominanz im Rechteck kam, warum sie als unkontrollierte, unbeherrschte Sprachentgleisung aufgefaßt wird.

Unsere Urteile beruhen auf Erlebnisweisen, die tief in unserem Wesen verankert sind und "auf ein äußerst subtiles Ineinanderspiel von Anziehung und Abstoßung, Befriedigung und Verzicht im Interesse "höherer Werte", "als fein ausgewogenes Äquilibrium" (26 und 63) zurückzuführen sind. Gombrich (63) weist aber auch auf eine Gefahr hin:

> "Das soziale Tabu, das den 'Kitsch' oder das 'Triviale' verdammt, trifft blitzschnell und unberechenbar eine Art der künstlerischen Manifestation nach der anderen und gibt umgekehrt künstlerische Gebiete, die bis vor kurzem noch tabu waren, der Würdigung und des Genusses frei ... Nur besteht die Gefahr, daß eine ständige zunehmende Betonung des Negativen - die Verneinung der Illustration, der gegenständlichen Darstellung, der Nachahmung, der Sentimentalität, der Künstelei und so weiter - zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Kunstwerk und 'geschmackvoller Arbeit' führen könnte."

Damit sollen die Ausführungen zu sprachpsychologischen Erkenntnissen über Expressivität abgeschlossen sein. Die Darlegungen zur Synästhesie haben gezeigt, wie tiefgreifend die wahrnehmungs- oder vorstellungsmäßig gegebenen Sinneseindrücke auch auf unser soziales und ästhetisches Wertsystem Einfluß nehmen.
Nach diesen noch ziemlich allgemeinen Ausführungen über Ausdrucksqualitäten ist es nun notwendig, genauere Feststellungen darüber zu treffen, welche Bedeutungsaffinitäten welche Phoneme übernehmen und in einem zweiten Erklärungsversuch darüber Daten zu liefern, welche Möglichkeiten der Schallnachahmung Konsonanten und Vokale haben.

4. Phoneme als Trägermaterial artikulatorischer und emotionaler Qualitäten

Zur Bildung ihrer Schallwörter stehen den Comic-Autoren in der westlichen Hemisphäre bis zu 60 Phoneme zur Verfügung. Nach Martinet (1963) gelten für das moderne Französisch 31-34 Phoneme, für das Englische 22-24 konsonantische und 12-21 vokalische Phoneme. Das Lexikon der Germanistischen Linguistik

(LGL, 113) weist 15-16 vokalische und 19-21 konsonantische Phoneme je nach theoretischem Ansatz für das Deutsche nach. Ohne Berücksichtigung der Prosodeme (Tonhöhen- und Betonungsunterschiede) hat das Deutsche demnach 38-42 Phoneme (vgl. Bünting, 1972, 87). Mit diesem Inventar können mehrere tausend Morpheme als kleinste semantische Vehikel (Jakobson) gebildet werden. Die große Auswahl der Phoneme läßt viele kurze Morpheme zu, wofür gerade die reinen comicalen Onomatopöien und die Interjektionen hervorragende Beispiele sind.

Wie ist es aber möglich, daß Sprache als verbale Zeichen akustisch - physikalische Prozesse (Geräusche) in Phoneme transformieren, bzw. in Grapheme transkribieren kann ?
Welche Schwierigkeiten treten dabei auf ?
Hierzu zunächst eine Erläuterung der Transformationsproblematik.

4.1. Die Transformationsproblematik

Aus der Diskussion über Sprachmotiviertheit und Arbitrarität ging als Erkenntnis hervor, daß Onomatopöien sowohl in ihrem geräuschimitierenden als auch gefühlserzeugenden Bezug nur eine hypothetische Folge von Phonemen darstellen, die als Wortobjekt das aufzuzeichnen versuchen, was mit dem Ohr wahrgenommen wird, konkreter:

> "daß der Lautkörper nur ein ungefähres Abbild des natürlichen Geräusches ist; es werden ziemlich willkürlich relevante Lautmerkmale ausgewählt, die nicht die ganze Schallfülle wiedergeben können, sondern von ihr abstrahieren" (Lewandowski, 1975, 454).

Es geht also um Transkodierungsprobleme, "d.h. Probleme der Umsetzungsprozeduren aus einem Zeichenvorrat in einem anderen", (Veith, LGL, 116/2) die sich beim Hören eines Geräusches und dessen lautlich artikulierbarer Umsetzung in Phoneme ergeben.

Roman Jakobson hat sich in zwei Aufsätzen (1964, 1967) um eine Bestimmung der Divergenzen und Konvergenzen der beiden Zeichensysteme bemüht. Er führt dazu aus, daß visuelle und auditive Wahrnehmungen beide in Zeit und Raum erfolgen, daß aber Geräusche als nicht repräsentierende Zeichen primär in der Dimension der Zeit ablaufen, während komplexe visuelle Zeichen, Bilder etwa, als Folge simultaner Komponenten Priorität in der räumlichen Dimension haben.

> "Both visual und auditory perception obvisiously occur in space and time, but the spatial dimension takes priority for visual signs and the temporal one for auditory signs. A complex visual sign involves a series of simultaneous constituents, while a complex auditory sign consists, as a rule, of serial successive constituents". (1964, 218). "Auditory signs act in a time sequence. Every complex visual sign, for example, every painting, presents a simultanity of various components, whereas the sequence appears to be the fundamental axis of speech" (1967, 3).

Geräuschwelt und Sprache gehören beide dem auditiven System an, Schrift dagegen dem visuellen. Während Geräusche physikalisch die lineare Ausbreitung von Schallwellen in bestimmten periodischen oder aperiodischen Zeiteinheiten darstellen, wäre es eine simplifizierende Feststellung, die Sprache ebenfalls als eindimensionale Zeitfolge charakterisieren zu wollen. Sprache ist eine sukzessive Folge von Phonemen als simultane Bündel kontrastierender distinktiver Merkmale (Jakobson), wobei die Sequenz als fundamentale Achse anzusehen ist. Für Sprache bestehen also zwei distinktive Kardinaltypen der Synthese, eine sukzessive sequentielle und eine simultane. Schon 1956 stellte Jakobson in den 'Fundamentals of Language' fest:

> "In beiden Fällen steht das Zeichen zu einer Gruppe anderer sprachlicher Zeichen in Beziehung, im ersten Falle als eine alternative Beziehung, im zweiten Falle als eine lineare Zuordnung" (zitiert nach Raible, 1974, 122).

Der Sequenzcharakter der Sprache ist ausgezeichnet durch seine hierarchische Struktur, Kombination und Kontextbildung. Danach ist Sprache auflösbar in endliche, nach strengen Regeln aufgebaute diskrete Einheiten, die keine Existenz in der Natur haben, sondern ad hoc gebildet werden (vgl. Jakobson, 1967, 4).

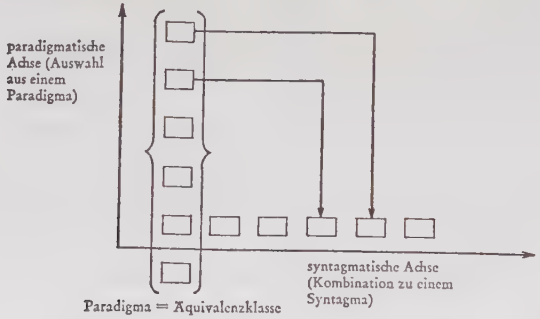


Abb. 56 Die 'zwei Seiten der Sprache' nach R. Jakobson
Aus: Wunderlich, 1971, 134

Auf unsere Transformationsproblematik bezogen haben wir es mit zwei divergierenden auditiven Zeichensystem zu tun. Während sich das erste durch das Prinzip der Kontiguität auszeichnet, ist das andere zweiseitig hierarchisch geordnet, so daß für die Kodierung keine Kongruenz besteht. Das bedeutet informationstheoretisch gesehen, Informationsverlust im Kodierungsvorgang.

Unser Alphabet stellt die graphische Repräsentation der Lautsprache dar, d.h. die sprachlich-phonetischen Zeichen werden in phono-graphische Zeichen übertragen. Damit versucht dieses visuelle System, sich weitgehend dem sprachlichen System anzugleichen. Doch auch dieses System ist hoch konventionalisiert. Unsere Schrift zeigt eine strenge Normierung der Graphen. Der Transkriptionsprozeß Sprache in Schrift unterliegt weiteren Restriktionen, die sich einmal auf die Verringerung der graphischen

Elemente im Gegensatz zu den phonologisch artikulierbaren zeigt, zweitens in der Beschränkung der Variabilität ausdrückt, d.h. Interpunktion und Majuskeln können nur grobe Hinweise auf Intonation und emotionale Befindlichkeit des Schreibers geben. Die Inkongruenz der beiden Zeichensysteme bringt weitere Kodierungsverluste mit sich.

Mit Hilfe der Informationstheorie kann der gesamte Vorgang nach Meyer-Eppler (1965) so erklärt werden: Geräusche sind eine Folge sukzessiver Konstituenten, die in der Dimension der Zeit ablaufen. Dabei ist es in der Regel so, daß der Mensch durch sein Schallsinnensystem nur gewisse Teile bewußt aufnimmt (physiologisches Stadium). So geht schon im auditiven Wahrnehmungsprozeß Information verloren. Die komplexen auditiven Signale werden nun im Kodierungsorgan transformiert (psychologisches Stadium), wobei die Korrespondenzregeln durch einen ganz bestimmten sozio-kulturellen Sprachraum geprägt sind.
Die Umwandlung geht zunächst über in sprachlich-artikulierbare Zeichen (Phoneme), die dann wieder in Schriftzeichen transformiert werden, wobei die Graphemfolge das visualisieren soll, was gehört wird, um die Verständigung über den gemeinten Sachverhalt zu ermöglichen. Die Transformation vollzieht sich also vom auditiven Kanal nach bestimmten Transformationsregeln über künstlich geschaffene hochkonventionalisierte repräsentierende Zeichenkonfigurationen zum visuellen Kanal. Bei jedem Transformationsprozeß - Kodierung als auch Dekodierung - geht stets Information verloren, da sie nicht in jeder Kommunikationssituation als inverse Operationen vorliegen und zwischen den verschiedenen Zeichensystemen, der auditiven Wahrnehmung und der Übersetzung in Phoneme und Grapheme keine univoken Entsprechungen vorliegen.

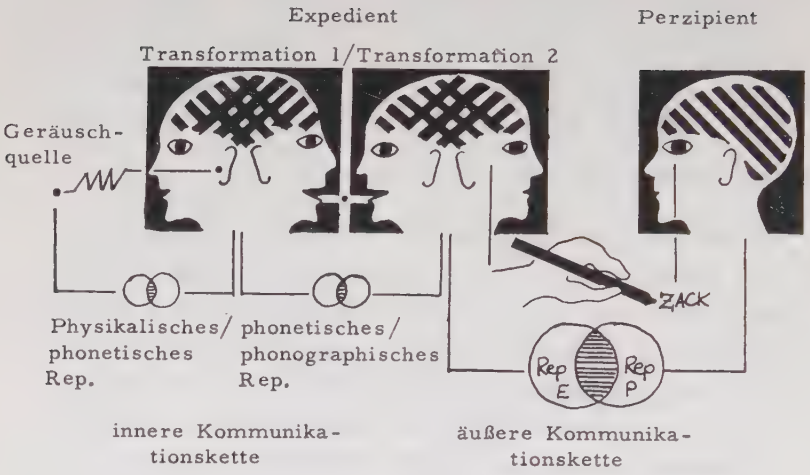


Abb. 57 Transformationskette der 'inneren' und 'äußeren' Kommunikation (nach Ziemons, in Ehses, 1973, 47)

Die Darstellung verweist auf eine reale Geräuschquelle in der Umwelt eines Hörers. Für den Schöpfer einer comicalen Onomatopöie ist das jedoch nicht die gleiche Realität. Er bewegt sich vielmehr in einem fiktionalen Raum, einer imaginären Realität. Bei ihm handelt es sich um ein inneres Hören und Sprechen, wobei seine subjektive Vorstellung eines Lautes, also imaginative physikalische Signale in phonetischer Matrizierung erscheinen, die wiederum ihren schriftsprachlichen Ausdruck erfahren. Dabei kann der Autor durchaus über den Repertoires frei selektieren und muß sich auch nicht an die Laut- und Wortbildungsgesetze halten. Doch unterliegen alle seine Wortschöpfungen sicherlich einem Komplex von perzeptiv und kulturell konventionalisierten Kodes. Er selbst ist ein Produkt gesellschaftlicher Erfahrung. Das, was er aufzeichnet, ist stets im Hinblick auf die kommunikative Absicht analysiert und strukturiert worden. Er geht zielgruppenorientiert vor, paßt sich

konventionellen Normen mehr oder weniger an. So bewegt er sich ganz im Spannungsfeld zwischen Motiviertheit und emotionaler Expression und den konventionalisierten Bedingtheiten der Sprachregelungen und sozio-kulturellen Determinanten.

Noch einen zweiten Aspekt verdeutlicht die Darstellung. Der Perzipient als äußerstes Glied der Kette ist nur durch die schriftsprachlichen Zeichen mit der inneren Kommunikationskette des Autors verbunden. Das verdeutlicht erneut, daß die Bedeutung der meisten medialen Zeichen erst im Vorgang der Kommunikation gelernt wird, also nicht durch die Verbindung von Zeichen und Objekt (Primärerfahrung), sondern als Sekundärerfahrung, in der Zuordnung von Zeichen zu Zeichen (Metazeichen, bei Osgood (1952) 'assign' im Unterschied zu 'sign'; vgl. auch Schulz, 1974, 267. Ebenfalls sei auf die im ersten Teil der Arbeit gemachten Ausführungen verwiesen, siehe Seite 27).

> Für den Perzipienten ist es "jedoch niemals möglich, verlorengegangene Nachrichtenelemente aus den empfangenen Bruchstücken zu rekonstruieren, sofern sie nicht 'redundant' (d.h. in mehrfacher Weise bezeichnet) waren. Das Ausmaß des Informationsverlustes wird durch das schwächste Glied innerhalb der äußeren Kommunikationskette bestimmt" (Meyer-Eppler, 1965, 73).

Auf unser Beispiel bezogen, kann die Lautnachahmung ZACK dem Leser kaum verdeutlichen, welcher Gegenstand dieses Geräusch hervorgerufen hat, wenn das Wort nicht in einem näher bezeichneten Zusammenhang steht, etwa der Gegenstand oder der Geräuschprozeß selbst abgebildet ist.

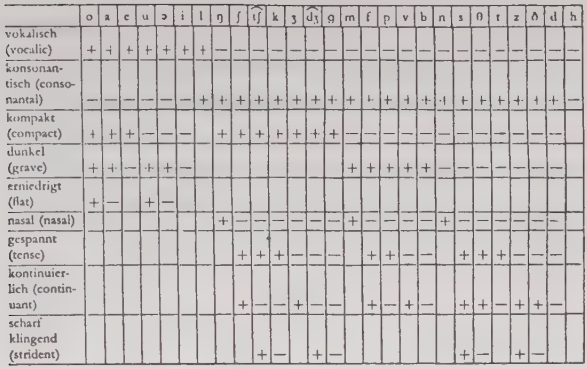
An dieser Stelle ist es angebracht, die Onomatopöie als Modell einzuführen, das Eigenschaften seines abbildenden Objektes - Geräusch und/oder Gefühl - repräsentieren soll. Dabei ist es durchaus einleuchtend, daß in einem Modell nicht alle Eigenschaften des Objektes abgebildet werden. Die im Modell veranschaulichten

Qualitäten und Strukturen sind an eine neue Merkmalsklasse gebunden - hier Phoneme - die nicht objekteigen, sondern modellspezifisch sind. Damit gliedert sich das Modellrepertoire als Positivrepertoire in zwei Bereiche, in Übereinstimmungsmerkmale und Nichtübereinstimmungsmerkmale. Ein Negativrepertoire ließe sich für die zwar im Objekt, aber nicht im Modell rekonstruierten Merkmale definieren. Durch die relative Anzahl der Nichtübereinstimmungsmerkmale in Bezug zu der relativen Anzahl der Übereinstimmungsmerkmale bleibt das Modell relativ offen für eine eindeutige Interpretation, eine Gradation, die bis zur Multiinterpretabilität denkbar ist.

Welche Rolle spielen nun im Mittelrepertoire die Vokale und Konsonanten, bzw. welches Interaktionsverhältnis mit welchen Verknüpfungsregeln gehen sie ein ?

> "Nicht durch die akustische Besonderheit des Lautes im Verhältnis zu Ton und Geräusch, sondern einzig durch die Gesetze der Verarbeitung des akustisch-motorischen Rohmaterials zu semiotischen (zeichenhaften) Werten, also durch die Baugesetze des Phonemsystems, wird die spezifische Art und Weise der Lautauffassung bedingt: jeder Sprachlaut repräsentiert einen Komplex von distinktiven Eigenschaften ... und jede von diesen Eigenschaften fungiert als Glied einer binären Opposition, welche das entgegengesetzte Glied notwendig impliziert" (Jakobson, 1969, 47), d.h. daß die Phoneme sich aufgrund ihrer Gegensatzmerkmale konstituieren.

Roman Jakobson entwickelte dazu eine universale Klassifikation mit 12 distinktiven Schallmerkmalen (distinctive features) in binärer Opposition. Die folgende Seite veranschaulicht in ihren Darstellungen dazu die distinktiven Merkmale des englischen und deutschen Phoneminventars.



	o	a	e	u	ɔ	i	l	ŋ	ʃ	ʧ	k	ʒ	ʤ	g	m	f	p	v	b	n	s	θ	t	z	ð	d	h
vokalisch (vocalic)	+	+	+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−
konsonantisch (consonantal)	−	−	−	−	−	−	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	−
kompakt (compact)	+	+	+	−	−	−		+	+	+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	
dunkel (grave)	+	+	−	+	+	−									+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	
erniedrigt (flat)	+	−		+	−																						
nasal (nasal)								+	−	−	−	−	−	−	+	−	−	−	−	+	−	−	−	−	−	−	
gespannt (tense)									+	+	+	−	−			+	+	−	−		+	+	+	−	−	−	
kontinuierlich (continuant)									+	−	−	+	−	−		+	−	+	−		+	+	−	+	+	−	
scharf klingend (strident)										+	−		+	−							+	−		+	−		

Abb. 58 Distinktive Merkmale des Englischen
Aus: Sampson, 1976, 120

Phonologische Segmente im deutschen Lexikon (Morphikon) nach distinktiven Merkmalen

	i	ü	u	e	ö	ö	e	a	I	Ü	U	E	Ø	O	X	A	M	N	L	R	n	B	D	G	P	T	K	V	Z	z	J	F	S	s	x	X	H
vokalisch	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−
konsonant.	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	−	+	+	+	+	+	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
kompakt	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	−	+	+	+	+	+	−	−	+	+	−	−	−	+	−	−	+	−	−	+	+	−	−	+	+	+
akut	+	+	−	+	+	+	−	−	+	+	−	+	+	−	+	−	−	−	+	−	−	−	+	0	−	+	0	−	+	0	−	+	+	−	+	−	−
zen.	0	0	0	+	−	0	−	+	0	0	0	0	0	−	0	+	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	−	+	0	0	−	+	+	−
abrunt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	+	−	+	+	+	+	+	+	−	−	−	−	−	−	−	−	−
gespannt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	+	0	0	−	0	0	0	0	0	0	−	−	−	+	+	+	−	−	−	−	+	+	+	+	0
rund	−	+	0	−	+	0	0	−	+	0	−	+	0	−	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
lang	−	−	−	−	−	−	−	−	+	+	+	+	+	+	+	+	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Abb. 59 Aus: Veith, LGL, 113 (vgl. Meyer-Eppler, 1959, 324; Hörmann, 1970, 45; Bühler u. a., 1971, 56)

Dieser Binarismus wurde schon von Meyer-Eppler (1959, 401, 403, 406) nur einschränkend anerkannt. Heute sind ternäre und mehrmerkmalige Distinktionen anerkannt. Es würde zu weit führen, hier die einzelnen Untersuchungsergebnisse zu diskutieren. Für diese Untersuchung werden nur die bestimmenden Schallmerkmale in Einzelfällen aufge-

führt, um die Hauptkennzeichen der Laut- und Baugesetze zu verdeutlichen. Aus diesem Grunde genügt die in der Linguistik gebräuchliche Darstellung nach Jakobson/Halle (1956).

Onomatopöien leben ganz aus diesem Gegensatz von Vokal und Konsonant. Das kontrastierende Verhältnis der beiden lautlichen Grundklassen soll nun herausgearbeitet werden.

4.2 Die Vokalqualitäten

Es sei auf die Definition C. Stumpf's (1926, 100) hingewiesen, der klärt:

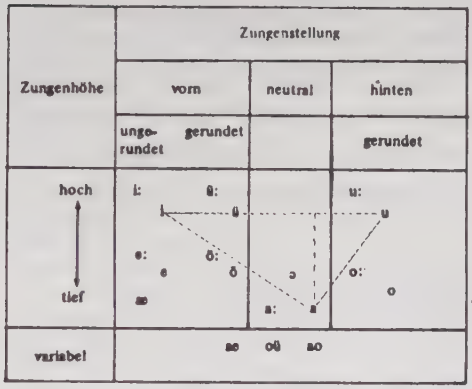
> "Vokale sind sprachlich herstellbare Klänge oder Geräusche mit ausgeprägter Färbung, Konsonanten aber sprachlich herstellbare Geräusche ohne ausgeprägte Färbung".

Zu der fakultativen Nebeneigenschaft der Stimmhaftigkeit sind die Vokale also besonders durch ihre Farbigkeit gekennzeichnet, d.h. daß nach den Erkenntnissen der Phonologie und auch Wissemanns Untersuchung die Vokale die Höhe und Klangfarbe (Schallfülle) des Geräusches in der Wortschöpfung wiedergeben.

Präzis veranschaulicht diesen akustischen Sachverhalt das u.a. auf Stumpf zurückgehende und von späteren Phonetikern weiterentwickelte Vokaldreieck, das die Vokalartikulation nach den drei Merkmalskategorien: Öffnung (geschlossen-offen), Zungenstellung (vorn-hinten) und Lippenform (ungerundet-gerundet) darstellt. Für die deutsche Sprache ist es nach dem Öffnungsgrad ein vierstufiges System, das mit zwei parallelen Varianten erscheint, einmal mit der Vokalqualität /V:/ lang und der Qualität

/V/ kurz (vgl. Heike, 1972, 45 f.). Auch die Präzisierung des Vokaldreiecks nach der Zungenstellung zu einem Vokalviereck (etwa bei Bünting, 1971, 60) läßt im Prinzip keinen Zweifel an den Hauptkoordinaten des Vokalismus A, U und I.

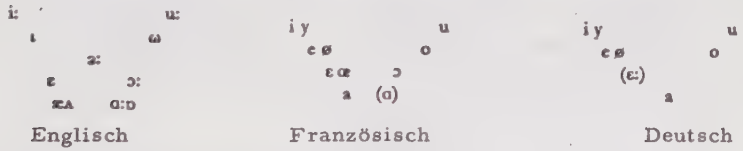
Phonetisches Schema der Vokale:



4. Öffnungsgrad: geschlossen
3. " : halbgeschlossen
2. " : halboffen
1. " : offen

Abb. 60 Aus: Bühler u.a., 1971, 49

Das Grundmuster der Vokal-Phoneme im Sprachenvergleich:



Englisch Französisch Deutsch

Abb. 61 Aus: Sampson, 1976, 138

Die Eckpunkte U - I - A sind jeweils gekennzeichnet durch ihre Quantität an Dunkelheit, Helligkeit und Farbigkeit. A wird mit dem größten, I mit dem geringsten Öffnungsgrad des Mundes artikuliert. Während die U - I - Linie den Grundprozeß und den Gegensatz von Dunkelheit und Helligkeit darstellt, bedeutet die gestrichelte Linie als Differenzierungslinie die Farbigkeit der Vokale.

Jakobson (1969, 101) führt dazu aus:

> "Mit der abnehmbaren Farbigkeit (Schallfülle) gewinnt der Gegensatz von Helligkeit und Dunkelheit an Prägnanz. Je breiter die Vokale sind, desto farbiger sind sie und desto ferner stehen sie dem Helligkeitsgegensatz. Von den Vokalen besitzt A die größte Farbigkeit und wird am wenigsten vom Gegensatz Hell - Dunkel getroffen, während die engsten Vokale, die dem letzteren Gegensatz stärker unterliegen, eine minimal ausgeprägte Farbigkeit aufweisen."

Stumpf (1926, 339) charakterisiert die senkrechte, gestrichelte Linie als akzessorischen Prozeß, der mit dem Grundprozeß untrennbar verbunden ist und führt dazu aus:

> "U - I - Laute können wir nur mit relativ geringer Stärke erzeugen, A - Laute dagegen gestatten volle Verwendung der Lungenkraft. Man wird niemals einem entfernten Menschen mit U oder I zurufen. Sobald man der vollen Expiration halber die Kiefer- und Mundöffnung vergrößert, entstehen eben prägnant farbige Laute. A selbst kann man mit stärkster Schallkraft geben. Und so wird sich auch in dem die Schalleindrücke aufnehmenden Gehirn der akzessorische Prozeß von Anfang an mit dem Grundprozeß verknüpft haben."

Es ist das Verdienst R. Jakobsons, auf der Basis der Stumpf'schen Erkenntnisse herausgestellt zu haben, daß viele Sprachen zwar auf den Grundprozeß Dunkelheit versus Helligkeit verzichten, aber niemals auf den akzessorischen Prozeß, so daß er zu der präziseren Feststellung kommt:

> "Die A - Linie, welche die Stufen der Farbigkeit differenziert, erscheint dementsprechend als die grundlegende, primäre, ja bisweilen sogar als einzige Achse des Vokalismus" (1969, 104).

Ertel (1969, 101 ff.) hat die Vokale nach dem Eindrucksdifferenzial einer qualitativen Untersuchung unterzogen. Seine Ergebnisse stehen weitgehend in Einklang mit den von Stumpf und Jakobson erkannten phänomenologischen Zusammenhängen und ebenfalls mit den empirischen Untersuchungen anderer Autoren, etwa Sapir (1929) und Newman (1933), die hier nach der von Hörmann

(1970, 236 ff.) und Ertel (109) gegebenen Zusammenstellung mit hinzugezogen werden sollen.

Ertels Untersuchung ergab eine starke Abhängigkeit der Vokale vor allem von der Eindrucksqualität der Erregung, erst in zweiter Linie von der Potenz und weitaus weniger von der Valenz. Es stellte sich heraus, daß die Erregungs (E)-Kategorie vor allem mit den artikulatorischen Merkmalen zusammenhängt und hier vor allem wieder mit der Dauer der Vokale, so daß lange und kurze Vokale getrennt behandelt werden mußten. Die folgenden Darstellungen veranschaulichen den gemeinten Sachverhalt.

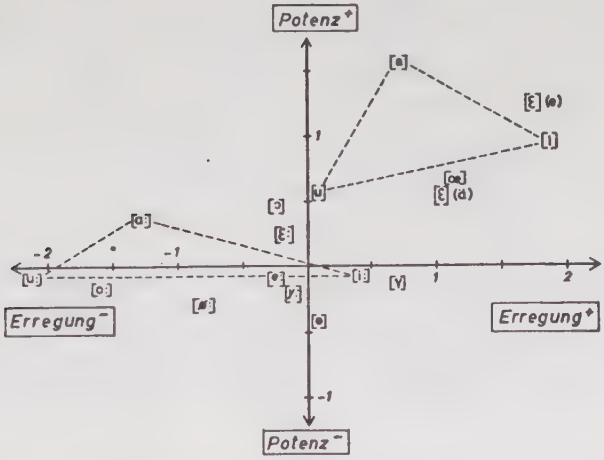


Abb. 62 Die beurteilten Vokale im E - P - Koordinatensystem
Aus: Ertel, 1969, 102

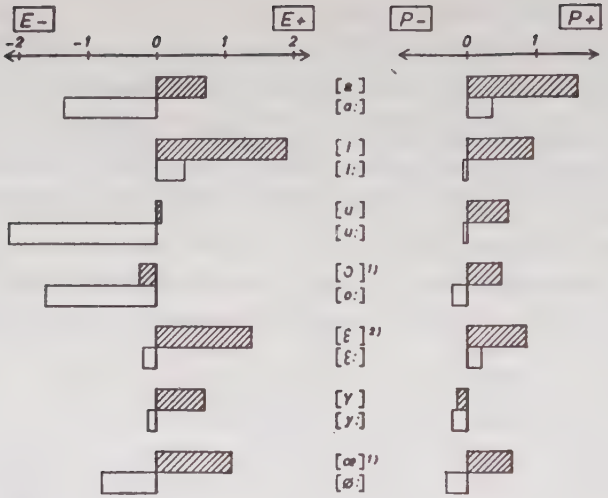


Abb. 63 Erregungs- und Potenz-Dimensionswerte kurzer (schraffiert) und langer (weiß) Vokale
Aus: Ertel, 1969, 103

"Die hier so genannte Dimension der 'Valenz' (V) ist mit Osgoods Dimension 'evaluation' identisch. Auf der einen Seite der bipolaren Dimension gruppieren sich die Begriffe Anziehung, Annehmlichkeit, Wohlklang, Freude, Helle, Klarheit, auf der anderen Seite die Begriffe Abstoßung, Verdruß, Mißklang, Freudlosigkeit, Finsternis, Trübung.

'Potenz' (P) ist Osgoods 'potency', mit den Begriffen Stärke Mächtigkeit, Kraft, Härte, Überlegenheit, Nachdruck auf der einen und Nachgiebigkeit, Fügsamkeit, Zartheit, Weichheit, Ergebenheit und Zurückhaltung auf der anderen Seite.

'Erregung' (E) entspricht der 'activity'-Dimension mit den Begriffen Eile, Schnelligkeit, Bewegung, Allegro, Erregung, Geräusch an einem Ende der Bipolarität und Gemächlichkeit, Langsamkeit, Andante, Beruhigung, Stille, Ruhe an dem anderen" (Ertel, 27).

Für die Vokalqualitäten kann Ertel feststellen: kurze Vokale wirken erregender und stärker als lange Vokale. Eine Ausnahme bildet allerdings das U. Hier scheint das [u:] unangenehmer zu sein als das kurze. Kurze Vokale sind nicht so angenehm wie lange, und nach der Artikulationsstelle werden vordere erregender empfunden als vergleichbare hintere. Ungerundete Vokale sind ebenfalls erregender als gerundete. Die Lippenrundung wirkt also dämpfend auf den Vokalcharakter. Auch Vokale mit kleiner Öffnung sind erregender als diejenigen mit größerer Öffnung. Sapirs Ergebnisse liegen ähnlich. Er untersuchte die Vokale nach einer Größenordnung und stellte fest, daß [i] der kleinste Vokal ist, [u] und [o] physiognomisch größer erscheinen als [i] und [e] , während [a] der größte Vokal ist. Dieses Ergebnis korreliert mit der Jakobsonschen Dimension der Farbigkeit und Schallfülle. Auf einer Hell - Dunkel - Skala hatte Newman die Reihenfolge [i] , [æ] , [a] , [ə], und [u] für den dunkelsten Vokal ermittelt. Dieses Ergebnis korreliert sehr hoch mit Ertels Befunden, da bei ihm Helligkeit stark E-dimensioniert ist. Hörmann (236) stellt die noch genaueren Untersuchungsergebnisse von Bentley und Varon (1933) vor:

> "a-Laute werden im Verhältnis 4 : 1 größer als i-Laute empfunden; i ist dreimal so eckig und zweimal so hart wie a."

Eine wichtige Anmerkung wäre noch zu machen: die Vokalcharakterurteile bei Ertels Untersuchungen bezogen sich auf einfache Wörter, häufig nach dem Trigramm-Muster KVK (Konsonant - Vokal - Konsonant) gebaut, nur wenige mehrsilbige Wörter waren darunter. Über die strukturellen Eigenschaften der Vokale lassen sich demnach erst nach weiteren genaueren Untersuchungen Aussagen machen. Für komplexe Lautgebilde ist aber anzunehmen, daß die P-Dimension stärker zum Tragen kommt und ein Vokal in einer betonten Silbe ein größeres Gewicht hat. Damit können weitere strukturelle Eigenschaften wirksam werden (vgl. 107).

Ertel (112) stellt dazu fest,

> "daß der Lautcharakter der kleinsten phonetischen Einheiten zum Gesamtcharakter des Lautgebildes, in dem diese Einheiten als Segmente unterscheidbar sind, wesentlich beitragen können"... Und für die Vokale, die ja an erster Stelle E-Lautgebilde sind: "Letztere werden jedoch zusätzlich durch konfigurationale Eigenschaften, insbesonders durch die Variabilität des phonetischen Ganzen (Lautmenge, Wortlänge) bestimmt. Auch die V-Qualität scheint konfigurational bedingt zu sein: ungewöhnliche und schwierige, d.h. normwidrige und unausgewogene Lautfolgen haben V-Charakter, vertraute, leicht artikulierbare, d.h. normgerechte und ausgewogene Lautfolgen haben V^+-Charakter. Kurz, die Vielfalt der nachgewiesenen Beziehungen zwischen den Lautqualitäten und den dazugehörigen sensorisch-perzeptiven Merkmalen bekräftigen die Annahme, daß das Phänomen in entscheidendem Maße durch psychophysische Organisation des phonetischen Geschehens selbst bestimmt ist".

Aus der Bestimmung des Vokalismus lassen sich für geräuschnachahmende und emotive Wortschöpfungen einige Hypothesen zusammenfassend ableiten.

Zunächst kann davon ausgegangen werden, daß Comic-Autoren mehr oder weniger bewußt ihr Wissen über diese allgemeinqualitativen Zusammenhänge in den comicalen Wortschöpfungen verarbeiten. Für geräuschnachahmende Wörter scheinen die Vokale vor allem dazu geeignet, Höhe und Klangfarbe eines Geräusches wiederzugeben. A als Farbigkeitsgipfel müßte der Vokal sein, der Lautstärke und Schallfülle optimal wiedergeben kann und daher für größere Objekte eher relevant ist als für kleinere. I wäre eher geeignet, ein hohes spitzes Geräusch nachzuahmen, usw. Schwieriger scheint allerdings die Beurteilung der Vokalquantität. Kurze Vokale könnten, da stark E^+-dimensioniert, auch für die Dauer eines Geräusches kennzeichnend sein. Die Vokallänge

scheint aber auch stark mit emotiven Qualitäten belastet; es sei an Trubetzkoys Emphatika erinnert. Wichtiger Faktor wären auch die Struktureigenschaften längerer Lautgebilde. Lange Vokale werden als angenehm empfunden, besonders wenn es sich dabei um dunkle handelt und hier die P^{+}-Dimension stärker hervortritt. Kurze helle Vokale wären dagegen erregender.

Auch wenn sonst eine Durchmusterung eines Lexikons nicht allgemein eine Bestätigung dieser Erwartung bringt (Hörmann, 236), müßte eigentlich eine Untersuchung häufiger comicaler Onomatopöien eine überzufällig große Häufigkeit der genannten Erscheinungen aufweisen, da wir es nicht mit arbiträren, sondern mit motivationalen Wortschöpfungen zu tun haben.

4.3 Die Konsonantenqualitäten

Als Klassifizierungsgrundlage der Konsonanten gilt einmal die Lokalisierungseigenschaft, das ist die Artikulationsstelle (als räumliche Vorn-hinten-Kontinuum), zum anderen der Überwindungsmodus des Luftstroms, die Artikulationsart (plosiv, frikativ, nasal, lateral) und als drittes Artikulationsmerkmal die Stimmhaftigkeit (stimmhaft, stimmlos).

Trubetzkoy charakterisiert die Konsonanten nach der Artikulationsart folgendermaßen:

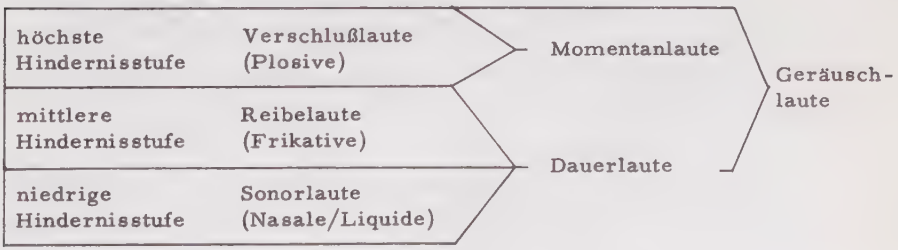


Abb. 64

Die Verschlußlaute: Labiale (Lippen-), Dentale (Zahn-) und Velare (Gaumenlaute) sind diejenigen mit der höchsten Hindernisstufe. Die Sonorlaute, gekennzeichnet durch die niedrigste Hindernisstufe, liegen damit in der Nähe der Vokale, deren Wesen, die Hindernislosigkeit, sie jedoch nicht erreichen.

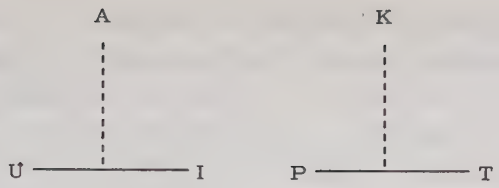
Bühler u.a. (1971, 48) veranschaulichen das phonetische Konsonanten-Schema in folgender Darstellung:

Phonetisches Schema der Konsonanten:

Artikulationsart		Artikulationsort: bilabial	labiodental	dental alveolar	palatal	velar	uvular	glottal
Verschlußlaut	sth.	b		d		g		
	stl.	p		t		k		ʔ
Affrikaten			pf	ts				
Spiranten	sth.		v	z	j			
	stl.		f	s	ɪ, ç	x		h
Nasale		m		n		ŋ		
Laterale				l				
Intermittierende				r			R	

Abb. 65

Auf der Basis der theoretischen Überlegungen zum Vokaldreieck entwickelte Jakobson (1969, 101) ein Konsonantendreieck mit den Plosiven [p], [t], [k] als Koordinaten.



Dabei nimmt K eine ähnliche Stelle ein wie die breiten Vokale innerhalb des Vokaldreiecks und bildet den Gipfel des Konsonantendreiecks. Während P das Phonem mit dem stärksten Lippenverschluß ist, wird K mit dem stärksten Stoßton artikuliert. Schon Jakob Grimm bezeichnete daher K als vollsten Konsonanten. Die von den Labialen und Dentalen gebildete Grundlinie weist ein Minimum an Farbigkeit auf und gilt nach Jakobson als "die primäre und zuweilen einzige Achse des Konsonantismus" d.h. der Gegensatz zwischen den hellen und dunklen Vordermundlauten ist beinahe universell in allen Sprachen vorhanden, während der Gegensatz zwischen hellen und dunklen Gaumenlauten in vielen Sprachen entfällt (vgl. Jakobson, 110 f.).

Von psychophonologischen Überlegungen und subjektiven Anmutungen verschiedener Autoren berichtet Carl Stumpf (1926, 247):

> "Ganz anders steht es mit den psychologischen Ausdeutungen der Sprachlaute, wie sie sich auf ihre onomatopoetische Funktion und ihre tatsächliche Verwendung im Sprachgebrauch gründen lassen, obschon auch da seit dem platonischen Kratylos manches Allzukühne gesagt worden ist (wie wenn W.v. Humboldt in der Lautgruppe St regelmäßig den Eindruck des Beständigen oder J. Grimm im K etwas Fragendes findet oder A. Böckh die Konsonanten als das materielle, tätige, männliche Prinzip den Vokalen als dem formellen, passiven, weiblichen gegenüberstellt) !"

Für die Kombination der Konsonanten bestehen in jeder Sprache distributionelle Restriktionen, die die Auswahl der theoretisch möglichen Kombinationen strikt einschränkt. In einem kanonischen Syntagma (Martinet) zählt man im Durchschnitt vier konsonantische Phoneme für einen Vokal. Im Deutschen kommen in den meisten Fällen zweiphonemische Anlautclusters und nur wenige triadische Phonemkombinationen vor, deren Verbindungsspielraum implizit aus den folgenden Tabellen hervorgeht.

k_1	k_2	r	l	n	v	m	p	t	f	s
	ʃ	x	x	x	x	x	x	x		
	k	x	x	x	x					
	g	x	x	x						
	p	x	x						x	
	b	x	x							
	f	x	x							
	t	x								x
	d	x								
	v	x								

Abb. 66 Dyadische Konsonantenkombinationen

k_1	k_2 k_3	sv	fr	fl	pr	pl	tr
	t	x					
	p		x	x			
	ʃ				x	x	x

Abb. 67 Triadische Konsonantenkombinationen

Die Darstellungen (Heike, 1972, 58/59) veranschaulichen in einer Kombinationsmatrix die Kombinationsmöglichkeiten von zwei Konsonanten k_1 und k_2 vor einem Vokal in deutschen Wörtern, ohne Berücksichtigung von Eigennamen und Fremdwörtern. Die noch weitmehr eingeschränkten triadischen Kombinationsmöglichkeiten lassen insgesamt nur sechs verschiedene Möglichkeiten zu, wobei auffällig ist, "daß jede k_2 k_3-Dyade automatisch den dazugehörigen k_1-Konsonanten bestimmt, der also nicht gewählt werden kann" (Heike, 1972, 59).

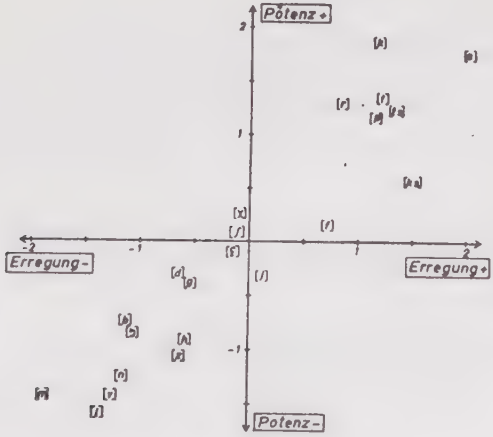
Ertel (1969, 92 ff.) untersuchte mit dem standardisierten semantischen Differenzial auch alle folgenden 22 Konsonanten auf lautqualitative Merkmale.

[b], [ç], [x], [d], [f], [g], [h], [j], [k], [ks], [l], [m], [n], [ŋ], [p], [r], [s], [z], [ʃ], [t], [ts], [v].

Seine Ergebnisse bestätigen die in den bisher dargestellten Meinungen geäußerten Vermutungen, daß die artikulatorischen Merkmale und hier vor allem die Artikulationsstelle, die allgemeinqualitativen Skalierungswerte bestimmen,

> "daß in jedem Falle originäre sensorische Grundlagen in der Beurteilung von konsonantischen Lautcharakteren angenommen werden können" (Ertel, 98).

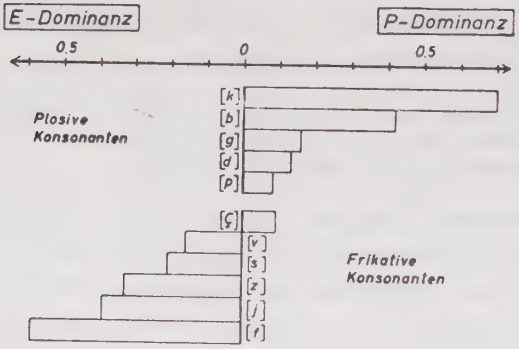
Seine Untersuchungen ergaben, daß die Konsonanten vor allem eine starke Verbindung zur Potenz - Qualität aufweisen und sich kovariierend hinsichtlich der Erregungs-Dimension verhalten. Ertel (95) verdeutlicht die Erregungs- und Potenzkovariationen der Konsonanten im E - P - Koordinatensystem.



Die beurteilten Konsonanten im E-P-Koordinatensystem

Abb. 68

Während die drei Kategorien Erregung, Valenz und Potenz weitgehend selbständige Aspekte des Vokalcharakters darstellten, lassen sich die Urteilsmittelwerte von E und P für die Konsonanten zu einem Dynamik-Syndrom zusammenfassen. Damit kann die E-P-Qualität als Dynamikeigenschaft der Konsonanten dargestellt werden. Die nachfolgende Darstellung veranschaulicht das Dynamik-Syndrom für Plosive und Frikative (Ertel, 95).



Differenzen der E- und P-Dimensionswerte bei plosiven und frikativen Konsonanten.
Links von der Senkrechten: Differenz zugunsten der E-Qualität, rechts: Differenz zugunsten der P-Qualität.

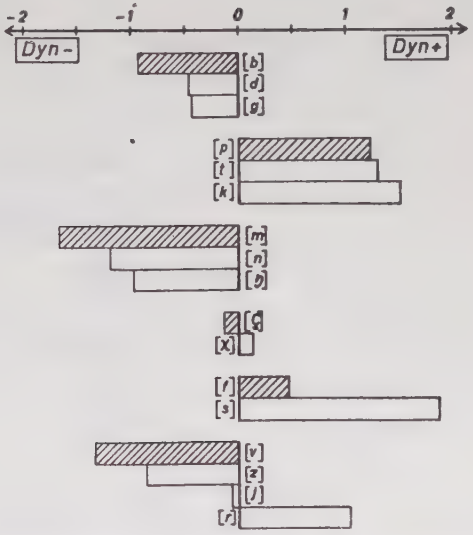
Abb. 69

Im Dynamik-Syndrom zeigt sich für die Plosiven mehr P-Qualität, für die Frikativen eine stärkere Akzentuierung der E-Qualität.

> "Plosivität geht mit betonter Stärke - Qualität einher, Frikativität mit betonter Erregungs - Qualität ($p < .001$)" (94).

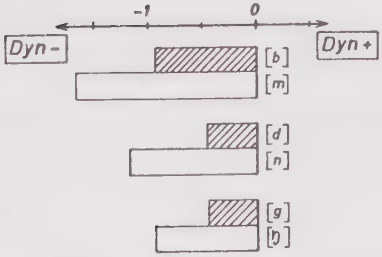
Für die Konsonanten ergeben sich weiter nach Ertel, daß die Dynamik um so mehr zunimmt, je weiter hinten ein Konsonant gesprochen wird. Je weiter vorn die Artikulationsstelle, um so weniger wird er mit Dynamik beurteilt. Das gleiche gilt für die

Valenz. Vorn gesprochene Konsonanten werden angenehmer empfunden als hinten gesprochene. Nach der Artikulationsart zeigt sich als weiterer Unterschied zwischen Plosiven und Nasalen, daß Plosive vergleichsweise höhere Dynamikwerte als Nasale haben. Die nachfolgenden Diagramme veranschaulichen diese Ergebnisse. (Ertel, 96, 97)



Dynamikwerte der Konsonanten in Abhängigkeit von der Artikulationsstelle. Die Konsonanten sind innerhalb einer nach anderen artikulatorischen Merkmalen homogenisierten Gruppe in eine „Vorn-hinten"-Rangordnung der Artikulationsstelle gebracht worden. Der Balken des relativ vorderen Konsonanten einer Gruppe ist schraffiert.

Abb. 70



Dynamikwerte plosiver (schraffiert) und nasaler (weiß) Konsonanten. Die Konsonanten eines Paares unterscheiden sich artikulatorisch nur hinsichtlich der Artikulationsart.

Abb. 71

Im Unterschied zur Artikulationsart zeigen sich größere Qualitätsunterschiede hinsichtlich der Beurteilung der Stimmhaftigkeit: "stimmlose Konsonanten haben nach dem Eindrucksurteil der Vpn dynamische, stimmhafte haben adynamische Qualität ($p < .0001$)". (97) Diesen Sachverhalt gibt die nächste Darstellung wieder (98).

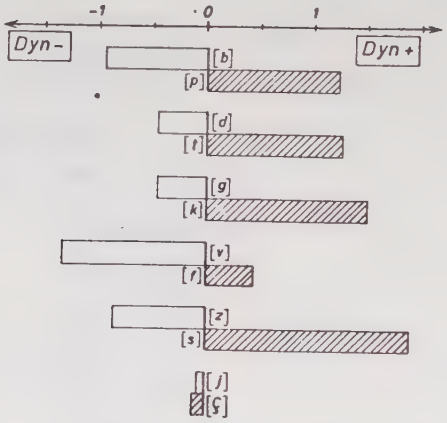


Abb. 72 Dynamikwerte stimmhafter (weiß) und stimmloser (schraffiert) Konsonanten. Die Konsonanten eines Paares unterscheiden sich artikulatorisch nur hinsichtlich der Stimmhaftigkeit.

Aus dem Dargestellten läßt sich folgern, daß die artikulatorische Dynamik der Konsonanten mit allgemeinmotorischen Merkmalen zusammenhängt, daß ein bestimmtes Maß artikulatorischer Kraft gebraucht wird und Qualität und Motorik hierin ihre gemeinsame Basis haben. Daher ging Ertel auch der Frage nach, inwieweit sich die Expirationswerte in der Beurteilung der stimmlosen und stimmhaften Konsonanten niederschlagen. In allen Fällen ließ sich zeigen, daß der Luftverbrauch bei stimmlosen Konsonanten signifikant größer ist als bei stimmhaften.

Bei dynamisch anmutenden wird also wie erwartet mehr Luft verbraucht als bei stimmlosen Partner-Konsonanten und weiter, daß

die frikativen Laute [f], [w], [s], [z], im Durchschnitt eine sehr signifikant größere Ventilation als die Plosiven [p] und [b] erfordern (vgl. 163 f,).

Aus der Bestimmung des Konsonantismus können für comicale Onomatopöien wieder einige Erkenntnisse abgeleitet werden: Nach den einstimmigen Aussagen sind die Plosiven die stärksten Ausdrucksträger für Kraft und Potenz. K hat zwar die größte P - Dominanz, doch erscheint ein P ebenso geeignet wie ein T. Einige Laute können also durch andere ersetzt werden. Ein Geräuschwort mit einem plötzlich einsetzenden Beginn müßte demnach mit einem stimmlosen Verschlußlaut beginnen und Wortschöpfungen für die Darstellung von großer Dynamik müßten eher mit einem stimmlosen Plosiven und Frikativen beginnen. Auch allgemeine lautstatistische Untersuchungen an deutschen Texten zeigen vergleichbare strukturelle Distributionen und Differenzierungen. Die nächste Tabelle verdeutlicht diese statistischen Daten bezogen auf die Plosivkategorie nach einer Auswertung von King (1966), die Heike (1972, 63) anführt.

	Plosive gesamt	/p/	/t/	/k/
initial	243	27	81	135
medial	693	46	515	132
final	708	37	627	44
gesamt	1644	110	1223	311

Abb. 73

Hier zeigt sich [t] in dominierender medialer und finaler Rolle; [k] kommt initial und medial am häufigsten vor, während sich [p] neutral verhält.

In der Wahl zwischen stimmlosen und stimmhaften Konsonanten besteht allerdings ein großer Unterschied. Stimmlose Konsonanten können nicht durch stimmhafte ersetzt werden. Diese starke Differenz in den Dynamikeigenschaften auch in der Anlaut- und Auslautstellung der Konsonanten arbeitete ebenfalls Jakobson als eine affektive Nuancen ausdrückende Komponente der onomatopoetischen Wörter heraus:

> "il s'agit d'une opposition de consonnes aiguës et graves. Les deux categories opposées sont presentes avec netteté dans le sentiment linguistique. Ainsi par ex. les onomatopées hésitent souvent entre les consonnes postérieures et antérieures du même trimbre et d'autre part dans la langue poétique la nuance affective diffère sensiblement selon que les vers mettent en relief les consonnes aiguës ou les graves" (1962, Les Classement des Consonnes, 275).

Die weitaus größte Erregungsqualität und auch den größten Luftstromverbrauch weisen die Frikativen auf. Daher erscheint es einleuchtend, daß ein allmählich einsetzendes Geräusch meist eine mit S oder Z beginnende Wortschöpfung ist, was ebenfalls Wissemanns Untersuchung bestätigte. Die Rolle der nasalen Konsonanten wird durch Ertels Untersuchung allerdings nicht sehr deutlich. Es erscheint aus mancherlei Gründen naheliegend, daß sie mit emotiven Qualitäten belastet werden können. Diese treten schon in den vorsprachlichen Äußerungen des Kindes hervor, wie Jakobson feststellte. An der Schwelle zur Kindersprache betätigt sich der Nasalkonsonant als Affektträger, als klagender, verlangender, rufender Schmerzlaut (Jakobson, 1969, 100), was auch als theoretische Begründung für die Bildung der ersten kindlichen Rufnahmen einleuchtet (vgl. Jakobson: Warum 'Mama' und 'Papa'? 1960).

Hinsichtlich der Vorkommenshäufigkeiten von Lauteinheiten zeigen sich ebenfalls signifikant große Unterschiede, die besonders für onomatopoetische Wortbildungen kennzeichnend sein können

und die Ertel (158) folgendermaßen zusammenfaßt:

"1. Bei Wörtern mit Potenz^{+}-Bedeutung kommen mehr Potenz^{+}- und weniger Potenz^{-}-Konsonanten vor als bei Wörtern mit Potenz^{-}-Bedeutung.

2. Bei Wörtern mit Erregungs^{+}-Bedeutung sind entsprechend Erregungs^{+}-Konsonanten häufiger, Erregungs^{-}-Konsonanten seltener als bei Wörtern mit Erregungs^{-}-Bedeutung.

3. Bei E^{+}-Wörtern sind kurze Vokale häufiger, lange Vokale seltener als bei E^{-}-Wörtern.

4. E^{+}-Wörtern sind durchschnittlich länger als E^{-}-Wörter."

Unbeachtet geblieben ist bisher eine Erörterung über eine mögliche Übernahme dominanter Funktionen der einen Lautgruppe über die andere oder über mögliche Struktureigenschaften größerer Lautsegmente und deren allgemeinqualitativen Dimensionen. Für die letztgenannte Möglichkeit liegen noch keine detaillierten Untersuchungen vor. Über das Gegensatzverhältnis von Vokal und Konsonant sind allerdings schon einige Überlegungen angestellt worden. Dazu noch einige abschließende Bemerkungen.

Macht man zur Basis der Charakteristik der beiden kontrastierenden Lautklassen ihre Artikulationsart: für die Vokale die Lippenöffnung und für die Konsonanten die Hemmung mit relativem Lippenverschluß, dann erscheinen die Vokale ihrer Struktur nach selbständiger zu sein und die Konsonanten unselbständiger. Sicher drückt sich das schon darin aus, daß wir beim Buchstabieren zur leichteren Artikulation einen Vokal an den Konsonanten anhängen. Zu dem hier jedoch angesprochenen akustischen Sachverhalt meint Romportl (1963, 194),

"daß die Vokale nicht nur durch die größere Gesamtenergie

sondern vor allem dadurch charakterisiert werden, daß alle relevanten Bestandteile des vokalischen Lautes innerhalb der Grenzen einer Vokalrealisierung vorkommen, während bei den Konsonanten, die gewöhnlich eine kleinere Gesamtenergie aufweisen, die meisten wichtigen relevanten Elemente die Grenze der Lautrealisierung überschreiten und vor allem im Verlauf der Nachbarphasen der Vokale (bzw. auch anderer Laute) zum Vorschein kommen."

Im Interaktionsverhältnis der beiden Phonemklassen wird sonst stets die dominierende Rolle bei den Konsonanten gesehen und das nicht nur aus Gründen ihrer zahlenmäßigen Überlegenheit. So stellt Jakobson (1969, 109) unter sprachgenetischem Aspekt heraus, daß beim Spracherwerb die Helligkeitsgegensätze der Konsonanten vor dem vokalischen Gegensatz auftreten. Die Konsonanten üben dabei bereits eine distinktive Funktion aus, "während der einzige Vokal noch lediglich als Stützvokal und als Träger der expressiven Funktion fungiert."

Unter informationstheoretischem Aspekt kann Meyer-Eppler (1965, 75) den als gesichert geltenden empirischen Befund mitteilen, daß im Deutschen und Englischen die Konsonanten mehr Information enthalten als die Vokale. Durch Versuche mit Lückentexten bei denen Vokale, Konsonanten, Wortanfänge und -schlüsse entfernt wurden, ergab sich, daß im Deutschen zwei Drittel aller Buchstaben redundant sind, da sie sich logischerweise aus dem Textrest ergeben. Ein Grund hierfür ist sicherlich darin zu sehen, daß ein 'native speaker' sehr wohl Kenntnis über die distributionellen Restriktionen hat, denen die Konsonanten in seiner Sprache unterliegen. Die hier von Meyer-Eppler ausgewiesene größere Informationsfrequenz der Konsonanten hilft in unserem Falle nicht so recht weiter, da sie sich auf einen wissenschaftlichen Informationsbegriff bezieht, der die numerische Information der statistischen Selektierbarkeit der Zeichen (Phoneme) aus einem Repertoire meint. In dieser Untersuchung hier geht es aber um semiotische Information, um die soseinmäßige graduelle Präsenz und Funktion eines Zeichens (Phonems) in ganz bestimmten Wortobjekten.

Da ist durchaus aufschlußreich, was Fresnault-Deruelle (vgl. 1971, 80) in seiner Analyse französischer Onomatopöien über das phonematische Interaktionsverhältnis und mögliche Struktureigenschaften aussagt. Er argumentiert für ein phonologisches Gleichgewicht und ausgewogenes Wechselspiel der beiden

Lautklassen. Für ihn sind die Vokale der konstitutive Kern des onomatopoetischen Wortes. Vokale sind der Struktur der Elemente folgend Modulatoren. Zur Artikulation üben sie eine katalytische Funktion aus und sind daher primäres Lautmaterial. Andererseits findet ein phonologisches Gleichgewicht statt dadurch, daß die Vokale den Korpus für die Verwirklichung und Stabilisierung des konsonantischen Stoßtones bilden.

Eine Untersuchung häufiger comicaler Onomatopöien soll nun Aufschluß über diese Sachverhalte bringen.

5. Onomatopoese

Eine Sammlung häufiger Onomatopöien aus massenhaft rezipierten Strips soll zur Verdeutlichung der Realisationsproblematik herangezogen werden. Die Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie dient dem Versuch, die phonetischen Qualitäten und morphematischen Struktureigenschaften vor allem der deutschen Lautmalereien (rechte Spalte) einer Untersuchung zuzuführen und einen interlingualen Vergleich zu angelsächsischen (linke Spalte) und franco-belgischen (Mitte) zu ermöglichen.

Für die amerikanischen Geräuschwörter lagen zugrunde: B. C. (Brant Parker, Johnny Hart), Wizard of Id (Brant Parker, Johnny Hart), Pogo (Walt Kelly), Li'l Abner (Al Cap), The Spirit (Will Eisner), Super Man (Shester), Andy Capp (Reg Smythe).
Die französischen Onomatopöien sind entnommen: Tintin (Hergé), Alix (Martin), Spirou (Franquin), Lucky Luke (Morris), Astérix (Goscinny/Uderzo).
Für die deutsche Spalte wurden nur Serien benutzt, die auch Onomatopöien übersetzen: Asterix (Ehapa Verlag), Slapstick (Pardon), Superman (Ehapa), Comics, weltbekannte Zeichenserien (Carlsen), Fix und Foxi (Kauka), YPS (Gruner + Jahr).
Die deutschen Serien sind außer Fix und Foxi (Kauka) Produkte einer mehr oder weniger guten Übertragung und Eindeutschung. Hier ist hervorzuheben, daß der Ehapa Verlag mit seiner Redakteurin Erika Fuchs, die seit 1951 mit der Eindeutschung der Micky Maus-Serien betraut ist, sowohl durch ihre Sprachschöpfungen als auch die Streichung des Handlettering stilbildend wirkte (vgl. S. 239). Für viele andere Serien gilt, daß nicht

in jedem Fall die Lautmalereien übersetzt werden. Einige Verlage übersetzen in ihren Ausgaben grundsätzlich nur den Blasentext, andere wieder entschließen sich von Fall zu Fall auch für die Onomatopöien. Die jeweiligen Gründe sind nur in einem direkten Vergleich Original/Übersetzung festzustellen.

Die Wörter wurden nach ihrem Anfangsphonem alphabetisch geordnet. Da verschiedene Phoneme der einen Sprache nicht in jedem Fall ihre Entsprechung in der anderen Sprache haben und auch die Schreibweise der Phoneme differiert, mußten kleine Verschiebungen und Zusammenfassungen erfolgen, um die Übersicht zu vereinfachen. Nicht in die Sammlung aufgenommen wurden Variationen in der Schreibweise ein und desselben Wortes, wie z.B. ROAR, RROOAR, ROARR.

Insgesamt wurden 750 deutsche und ca. 450 englische und französische Onomatopöien erfaßt, so daß für die Untersuchung ca. 1.200 Wörter zur Verfügung standen. Diese Auflistung versucht anhand überzufällig großer Häufigkeiten Aussagen über bestimmte Eigenarten der Laut- und Wortwahl, kontrastierender Reihen oder syntaktischer und grammatischer Strukturen der Wortbildungen machen zu können. Dabei handelt es sich im angeführten Sinne durchaus um eine repräsentative Stichprobe. Die Grundgesamtheit der Spalten vermittelt aber keine Aufschlüsse über die Häufigkeit einzelner Wörter. Es muß auch davor gewarnt werden, aus der größeren Anzahl deutscher Wortbeispiele den Schluß zu ziehen, daß sie auch häufiger im Strip vorkommen. Dies könnte erst eine genauere Worthäufigkeitsanalyse ergeben. Zwar ist nicht zu leugnen, daß auch hierin ein großes Untersuchungsdefizit besteht, doch bedarf das einer umfangreicheren empirischen Untersuchung (Inhaltsanalyse), die bis heute für das Medium Comic Strip ebenfalls noch aussteht.

Nur so könnten dann auch genauere Aussagen darüber erfolgen, wie und welche Intentionen eines Autors sich etwa in seinen Wortschöpfungen und Worthäufigkeiten manifestieren.

In dieser Untersuchung soll die Sammlung häufiger Onomatopöien einer ästhetisch semiotischen Analyse dienen. Dazu wird in einer ersten Übersicht versucht, terminologisch notwendige Abgrenzungen vorzunehmen, die Sammlung zu gliedern und die Wortgruppen überschaubar zu machen. Danach geht es um eine detaillierte Analyse der phonematischen Qualitäten und morphematischen Struktureigenschaften, um die Möglichkeiten des phonematischen und morphematischen Inventars, die die Ikonisierung des Gegenstandes/Objektes im Bedeutungsfeld darzustellen vermögen.

AAH AARGH ARF
AUGH OW AW
AYEE

AAH AÏE ARF

AAG AH ACH
ÄCHZ ÄH AHA ALARM
AHEM AHR AIIH
AIIK AIIAR AOOH
ARG ARGL ÄRHÄM
ARK AU AUA ATTACKE
AUIIK AUTSCH AUWEI
AUWEH AUWEIA
AW AY AYEE

BAM BAMP BANG
BASH BEEP BERK
BIFF BING BLAM
BLAK BLAP BLAT
BLURB BLOP BLOM
BLUB BOFFO BOOT
BLOOP BONK BUM
BOOMP BOP BOOP
BUMP BUMPATY
BURP BUZZ BOUF

BADABLONG
BAH BAM
BAOUM BARM
BIFF BING
BEUGH BIM
BLAM BLANG
BLING BLOFF
BLOIM BLOING
BOANG BOF
BOLONG BONG
BOOM BOOWW
BOP BOUHOU
BOUM BRR
BRADABOUM
BRAW BROUM
BROW BRROOM
BZZZ BZIP
BZUNG

BÄ(H) BÄNG BA(H)
BÄNGBUM BAM BÄNG
BAOUM BAU(T)Z
BERST BIBBEL
BIBBER BIEP BIFF
BIM(BAM) BING
BILING BLLL BLA(H)
BLAFF BLAM BLANG
BLARB BLARG BLIFF
BLING BLINK BLOM
BLOOP BLUB(B)
BLUBBER BLURBS
BLUBBEL BO BÖ(H)
BOING BOMM BONG
BONK BOW BUH
BUAH BUÄH BUHU
BUFF BUMM BUMMS
BRRR BRANG BRAZZ
BRITZEL BROCH BRAUS
BROSCH BRÖH BRLOM
BROFF BROMM BRAVO
BROMBEL BRONG
BROW BRUCH BRÜLL
BRUMM BSSS BST
BZZ BZUNG

/k/

KABLAM KABLOWIE
KAPOW KBOMP
KOFF CLANG CLAT
CLATTER CLAP
CLINK CLOMP
KLUNK KONK
CRACK CRACKLE
COR CREAH CHRASH
CRRR KRUNCH
CRONK

/k/

KAÏ CATACLOP
CLAC CLANG
CLAP CLIC
CLING CLINK
KLINK CLONG
CLONG CLOIK
CRRR KRAK
CRANTCH
CRATCH CRIII
CROTCH

CHH CHRR (KRR)
KATABRANG
KAWUMM
KAWUPPDICH
KERPLUNK KEUCH
KICHER KICK KIUUK
KIIAAII KLACK
KLACKER KLÄFF
KLANG KLING
KLANGBALANG KLANK

KLAPP KLAPS
KLAPPER KLARR
KLATSCH KLENG
(KLÄNG) KLICK
KLICKETIKLACK
KLIMPER
KLINGELING KLINK
KLIRR KLONG KLONK
KLOPF KLUNG KLOPS
KLUNK KNABBER
KNACH KNACK
KNACKS KNALL
KNARR KNARZ
KNATTER KNICK(S)
KNIPS KNIRSCH
KNISTER KNOCK
KNUFF KNURPS
KNUPP KNURPSEL
KNUSPER KNUSPEL
KNURR KOKOAAK
KRAA KRAKK KRACH
KRÄCHZ KRACKS
KRAPP KRATZ KRAX
KRAWOMM KRAWUMM
KREISCH KRIETSCH
KRIIK KRICK KRICKS
KRONK KROCK
KRUNTSCH KRP
KRCKS KRX KSSS
KZAZZ

/tʃ/ /tʃ/

CHATTER CHNAF (T)CHAC CHÄF TSCHAGG TSCHACK
CHOP CHOMP (T)CHIOU TSCHAPP TSCHENG
CHLONK CHOUK (T)CHIIOW TSCHING TSCHINGBUM
CHUCK CHUG TCHIC TCHOC TSCHINGDERASSA
CHEATER TSCHOP TSCHIMBIM
TSCHICKE TSCHINIK
TSCHOCK TSCHOFF
TSCHOMM TSCHUCK
TSCHUFF TSCHUMM
TSCHUPP TSCHRACK
TSCHF TSCHK
STAMPF STOHN
STOLPER STRUDEL STRUM

DINGYDING DRIP
DROOL

DOGODOUF
DOIING DOUK
DRING DZING
DZINKELING
DZOING

DAGG DÄNG
DIDELDUM DING
DILING DIONG
DILONG'DING DUDEL
DUDELDUM DOING
DOMM DONG DONNER
DOGODONG
DONNERLITTCHEN
DONGDILONG DRÄNG
DRAING DRING DRUFF
DZII DZING DSWG
DZINGBADABING

EEEK EH
EEYAH

EH EEEK

EH EI EUIIH

FAUGH FAW FOOM
FLOAH FLAP
FLOTCH FLUTTER
FLOP

FLOC FLOP
FLOTCH

FIEP FEIX
FIITSCH FLIPP
FLIRR FLAFF
FLAPP FLATSCH
FLATTER FLOPP
FLORR FLOTSCH
FL(O)UTSCH FLUPP
FRRT FSCCHT
FSST FTZ

GASP GOO GEEP
GLOMP GLUG
GNASH GNISH GNOOK
GROOW GROWL
GRNXF GRUNT GULP
GROWR

GASP
GHUOHOU
GLONK GLOP
GLORK
GLOUGLOU
GLOUC GNAP
GNIA GNOUPTCH
GNUFF GRRR
GROIN GRMF
GRATT GROAW
GROOW
GROUMP

GACK GACKER
GÄHN GALOPPEL
GARGL GIEKS GLOTZ
GLUGGEL GLUMP
GLUCK GLUCKS
GLUPP GLURKS
GNGNGN GNAM
GNAPP GNOCK
GOACK GOCK
GRABSCH GRR
GRCK GRMPF
GRMPFWRXT GROIN
GROINK GROAR
GROARG GROOM
GROWRR GRUMBEL
GRUMMBUMM
GRUMMEL
GRUMMELBLABLA
GRUNZ GURKS
GURR GURGEL

HA HAW HOOT
HUMPF HEY HOW
HOWDY HMPF
HARUMPA HOLP
HONK HOORAY
HONKYTONKY

HM HUMPF
HOE HOU HUE

HA HACH HACK
HAHA HALLO
HAM HÄMMER
HAMPF HAPP
HA'UMPF HAR
HASCH HATSCHI
HAURUCK HE
HECHEL HEHE
HEYAAH HEPP HIA
HIHI HICKS HIPS
HEISSA HEUL
HILFE (HILFA)
HGMPFT HM HMPF
HMFF HO HOHO
HÖ HOPP HOPPLA
HOPS
HOPPELDIPOPPEL
HOLTERDIPOLTER
HU HUHU HUA
HUCH HÜ HÜPF
HUI HUINK HUM
HUPP HURRA
HUSCH HUSSA HUST
HUUP

HI

HHHH

HHH (HHH) HHI
IAAH IÄH IIG IGITT
IIIU IIEKS IIETSCH
ITIH

LECHZ (LEFZ)
LOS

MOOCH

MEUH MIAOU
MSPLTCH

MMM MMH MAMPF
MAH MIAM MIAU
MIUMF MJAM MMF
MIUF MNIAM MUH
MUMPF

KNOCK

NNNG

NA NANU NJAM

OH OOO OOP
OWP OWOO

OWWLOW
OWWIOU

OH OHO OAH OAOH
OCK ÖCH ÖHOT
ÖHÖT ÖMPF ÖRKS
OINK OOAAR OMEL
OLALA

PANT PAT PING
PHOO PHWONK
PLOCK PLOMP
PLOOP PLINK
PLUNK POTCH
POCK POOF POW
POUCE PSST PWOP

PAF PAN
PATATRAS
PFF PIF PING
PLIN PLOC
PLOFF PLOP
PLOOP PLOUTCH
POC POF POU
PON POUAH
POTOPLOP PRFF
PROC PROTCH
PSCHH PSS
PSCHUIT

PAH PADABUMM
PAFF PAM(M) PANG
PÄNG PARDAUZ
PAPPERLAPAPP
PATSCH PAU PENG
PETT PFEIF PIEK
PIEP PIETSCH PIEKS
PIFF PIKS PFAF
PFF PFHH PFHHT
PFLITSCH PFLATSCH
PFLLP PFLOPP PFUI
PIN PING PIUWW
PFRONG PFUH
PFÜÜT PLAFF PLANG
PLAPP PLATSCH
PLICK PLING PLINK
PLITSCH PLO(C)K
PLOBB PLOPP PLOING
PLOTSCH POCK POCH
POFF POLTER PONG
POP POPS POTT
POTSCH PÖTT PÖÖT
PUH PÜH PUAH
PUFF PLUMPS
PLUMPF PLUMP
PÜTSCHE' PUH
PROINK PRUST
PURZEL PSCHSCH
PSCHH PSCHHT PST
PSCHSFFF PTAF
PWANG

(S)QUEAK

QUIEK QUIETSCH

RRR ROAR RING
ROWF RUMBLE RIP
RUM RACKETT

RAC
RAMPLANPLAN
RARARA
ROWAAOO
ROAWI
RRHAAWH
RROOP ROOW
RANTANPLAN
RON ROUW

RRRR RA(H) RACHE
RAMM RAOABOMM
RASSEL RATTER
RATRATRA'TRAR
RATATA RATATATAM
RATTATATAA
RAT'N'TAT'N'TAT'N
RATSCH RAWUMM
RATZ RÄUSPER RCK
RIESEL RHH RING
RITSCH RITZ REMPEL
ROOF RORR ROMM
ROMMS ROOR RÖLPS
RUCK RUBBEL RUHE
RUMPEL' RUMBLE
RUMMS RUMM
RUMMDIWUMM RUTSCH
RÜLPS RÜTTEL

SIGH SIWASH SOB
SOCK SOCKO SCOOP
SCREECH SLAM
SLASH SLAT SLOBBER
SLOG SLIP SLOSH
SLUP SLURP SMAC(K)
SMEERP SMOOTH
SNARL SNAP SNIFF
SNIP SPLACH SPLAT
SPLATCH SPLASH
SNORT SPLOOSH
SPOORP SPLONC
SWISH SWAT SWITCH
SWOOP SIGH SPLOSH
SCROT SWOOSH
SPUTOOIE

SCLONK
SCRANTCH
SCRONTSCH
SCROUTCH
SLAM SNIFF
SLASH SPLATCH
SPLOFF
SPLOING
SPLOSH
SPLOOSH
STRONCHEF

SABBEL SABBER
SAPP SAUS SCRRR
SEUFZ SBUFF
SIMM SIRR
SCRAAG SKROTSCH
SKLINK SKRR SKAM
SLAMM SLAP SLAPS
SLÖRP SLÜRP
SLURP SOCK SRRR
SSS SUMM SUMS
SVOMM SWOMM
SWITSCH SWOTSCH
SPASCH SPEI SPEUZ
SPLACH SPLATSCH
SPLITTER SPOTZ
SPOING SPOINGDOING
SPLONK SPLOSCH
SPLOTSCH SPRITSCH
SPRITZ SPROING
SPRUNG SPUTT
SPUTZ

/ʃ/ /ʃ/

SHAZAM SHOOIE
SHHH

CHLONK CHLAC
SCHPLONK
SCHTIAF

SCHACK SCHAPP
SCHARR SCHEPPER
SCHLAPP SCHLEICH
SCHLECK SCHLUCHZ
SCHLUCK SCHLUFF
SCHLUPF SCHLUPP
SCHLURF SCHLÜRF
SCHLOP SCHMATZ
SCHMETTER SCHNACK
SCHNALZ SCHNARCH
SCHNÄTTERÄTÄNG
SCHNAUF SCHNEUZ
SCHNIEF SCHNIPP
SCHNICK SCHNOCK
SCHNUFF SCHNURCHEL
SCHNURR SCHNORCHEL
SCHRÄNK SCHRILL
SCHRUBB SCHUBS
SCHWAPP SCHWIRR
SCHWUPP SCHWUPPS
SCHSCK SCHLP

TAG TICKLE TSK
TZIN TWANG

TAC-GAC TAP
TATARARATATA
TEUF-TEUF TIC
TOC-TOC TSIII
TUT-TUT TZAC
TOING TZING
TOI

TA(C)K TAPS TARAPP
TATAM TATATÜT TAPP
TATÜTATA TÄTERÄ-
TÄTÄ TÄTSCHEL
TEPP TEROMM'TOM'TOM
THUMP TICK TIP TJA
TOCK TONG TONK
TÖFF TOPP TOI
TRALALI TRAMPEL
TRAPPEL TRAPP
TRARI'TRARA TRILL
TRÖT TUCK TUCKER
TUMP TÜÜ TÜT
TUT TUT
TS TSUNG TSJICKE
TZTZ TZOING
TZOING TZING

/θ/

THONK THAAP
THUD THUMP
THRUNK THWAP

UGH URK URGH
UAH OOP

OUH OUAH
OUAP OUCH
OUILLE OUIN

UAH UÄH UH UFF
UHH UITSCH UMPF
UOO UPPS URGL
URKS URK

VA-VOOM VOP
VROOM VROOP

VAM VANG
VLAM
VROAWROW
VROEMM
VROUM

VROAR VROO
VROOMM VROUP
VRUMM

WAAH WAP WHEERP
WHACK WHAM
WHEEZ WHEW WOCK
WHOP WOOSH WURF
WHUMP WOW WOOF
WOOSH WHANG
WHAAP

WOOW WOOF
WHOW WHOE
WHH WOEK
WHAOUAHW
WHOUFF

WA(H) WÄHÄ WAU
WABBEL WABOMM
WABUMM WACK
WACKEL WAFF
WAIOUF WAMM
WAMMS WAMPF
WAPP WATSCH
WHUAMM WIBBEL
WIFF WIRBEL WIHH
WIPP WIEHER
WITSCH WOFF WOMM
WOW WOPP WOPPS
WRAMM WROAR
WROUM WROHAH
WRUMM WRUMMS
WUHUU WUAHA WUFF

WMMM WUMM WRRR
WRUFF WURG WUSCH
WUTSCH WUPP WUPS
WUPPDICH WOUPIE
WSST WZZZ WSCH

YAH YARGH YAY YAP YAA
YOK YOW YII YIEEK YAAAR
YEAH YOWP YEP
YEOWTCH YUP YEOW
YIPEE

JAPP JAPS JÄCH
JÄCHZ JAHOO JAUL
JIAU YIPP JUH JII
JIEP JIPI JUMM
JO JOHO JUMP
JUCHHU JUPIEH

/z/ /tz/

ZAK ZAP ZIP ZOUK ZZZ ZIP ZWIP ZZZ ZACK (ZÄNG)
ZOT ZOOP ZOW ZENG ZAP ZIII
ZZZ ZAPPEL ZIB ZIRR
ZICK ZING ZISCH
ZOCK ZIUMM ZONG
ZOING ZOUFF ZWII
ZWEING ZWICK ZWIPP
ZWOSCH ZWUICK
ZWÄNG ZUFF ZURR
ZUPP
ZIRBEL ZIRGEL
ZINGEL ZÜNGEL ZIT
ZIP ZOUIMM ZWOCK
ZWOPP ZEEROWW

Es ist notwendig, die Fülle der Beispiele weiter zu differenzieren, um den Überblick zu vereinfachen. Zunächst ist erkennbar, daß sich expressiver und lautnachahmender Charakter der Wörter unmittelbar mitteilt, allerdings mit recht unterschiedlichen Dominanzen, womit das Bild der Comics zunächst allgemein charakterisiert wird. Mehr als die Hälfte der Wörter sind Variationen zum Thema des Zusammenpralls. Schläge, Gezänk, Zusammenstöße und Explosionen scheinen das tägliche Brot der Protagonisten zu sein. Damit verweisen die Wörter stark auf Slapstick-Effekte. Dann ist weiter erkennbar, daß nicht das gesamte expressive Vokabular einer Sprache benutzt wird. Es entfallen Wörter der Kindersprache, spezielle Neck- und Kosewörter , umgangssprachliche Ausdrücke der Verunglimpfung oder Tabuwörter, ebenso Dialekt- oder Slangwörter.

Will man nach dem Grad der Expressivität eine Klassifizierung vornehmen, so gerät man schnell in Abgrenzungsschwierigkeiten, da bei allen Wörtern eine expressive Beziehung zwischen den phonologischen Merkmalen und den semantischen Denotata besteht. Wie bereits im Abschnitt zur expressiven Sprache ausgeführt, gibt es keine Klasse allgemeiner Ausdrücke für Expressivität. Die Skala der Expressivität ist vielmehr ein Kontinuum und nicht eine Folge diskreter Schritte. Es ist daher unmöglich zu sagen, wo das Neutrale endet und das Affektive beginnt. Damit erscheint eine Klassifikation nach dem Grad der Expressivität ebenso ungeeignet wie umgekehrt nach dem Grad der Geräuschnachahmung, da auch die Bewertung der Lautqualität ebenso subjektiv bleibt. So kann z.B. der Gliederungsvorschlag von Fudge (1969, 162) in 1. onomatopoetische Wörter (Geräuschwörter der verschiedensten Typen - ausgenommen allgemeine Termen wie sprechen, reden etc), 2. Bewegungswörter (nur ungewöhnlich schnelle, langsame oder andersartige Bewegungen)und 3. affektive Wörter (zielend auf intensive Reaktionen), auf dieses Wortmaterial nicht ohne weiteres übertragen werden.

Die Durchsicht zeigt weiter, daß auf der einen Seite Termen des häufig umgangssprachlichen Lexikons benutzt werden, auf der anderen Seite aber - und das wohl in dominierender Weise - Wörter phonologisch konstruiert sind. Bis auf einige Kommandowörter und Interjektionen ist das gesamte Wortmaterial in der Regel noch nicht lexikalisiert und gerät nur mit wenigen Ausnahmen zu Popularität und damit in den allgemeinen Sprachgebrauch. Hierzu hat Fresnault-Deruelle (1971a) darauf hingewiesen, daß die angelsächsischen Autoren die ersten waren, die eine gewisse Autonomie in der phonetischen Aktivität entwickelten, da sehr schnell das Geräuschwortrepertoire einer Sprache verbraucht war und - in Produktionszwang - eine Repertoireerweiterung der einzig mögliche Ausweg war. Die europäischen Autoren übernahmen zunehmend die neue Art der Wortschöpfung, wobei der fremdsprachliche Kode durch nicht in der eigenen Sprache vorkommende Schreibweisen unterstrichen wurde (z.B. switsch, vroup, les schtroumpfs). Als individuelle Autorenkreationen bleiben diese Wörter im Leserbewußtsein auch deswegen instabil, weil sie häufig eine wenig konkrete semantische Beziehung haben. Daher ist auch nach der semantischen Beziehung eine Klassifizierung der Geräuschwörter nicht unproblematisch. Bernard-Thierry (1961) und Thun (1963) haben unter diesem Gesichtspunkt bereits Gliederungen vorgelegt. Die Französin gliedert die madagassischen Onomatopöien in:

I. Tierlaute

II. einfache Geräusche
  a) Laute der Natur
  b) Geräusche von Gegenständen

III. interpretierende Geräusche
  a) die Schreie
  b) das Lachen,
  die nicht intelligible Sprache

IV. Onomatopöien (ausgenomen Geräusche und Laute)
  a) Ausdrücke für physische Aktion

b) Ausdrücke einer geistigen Verfassung
oder eines psychischen Zustandes.

Unter semiotischen Gesichtspunkten ist diese Zuordnung und Abgrenzung nicht ohne weiteres einleuchtend, da Schreie (z.B. der Pein oder der Lust) nicht eindeutig interpretierbar sind, wenn sie nur auditiv wahrgenommen werden. Auch Thun, der sehr detaillierte Unterscheidungen in den Wortgruppen "Geräusche" und "Bewegungen" erarbeitet hat, kommt in Zuordnungskonflikte, so daß er manchmal sicherheitshalber in beide Gruppen einordnet. Eine rein morphologische Klassifikation, etwa nach einsilbigen oder mehrsilbigen Wörtern, wäre wiederum zu grobmaschig und nicht mehr anschaulich. Aus all diesen Erwägungen heraus wurde einer grammatisch-morphologischen Klassifizierung der Vorzug gegeben, die zudem semiotisch durch den Arbitraritätsgrad begründet ist.

Typen comicaler Onomatopöien des Deutschen

		Typ	Kennzeichen	Beispiel
Ideophone	I	Kommandowörter, mehrsilbige Interjektionen	konventionelle Wörter mit teilw. onomatop. Ausdrucks- gehalt	ALARM ATTACKE HURRA PARDAUZ HEISSA LOS
	II	Derivationen v. Nomen / Verben und / Verbneuschöpfungen	konventionelle Wortart mit onomatopoetischem Ausdrucksgehalt	KLANG BRUCH KLAPS SEUFZ POCH KLATSCH GRUMMEL KLACKER
	III	reine comicale Onomatopöien	expressive/geräusch- imitierende Wortart mit Kunstwortcharakter	GROINK KLONK ROAR
	IV	Lautgesten (gestes vocaux) — einsilbige Interjektionen / Konsonantenclusters (l'ossature verbale)	expressiv/emotive Phonemformationen	AH IIH PUH HOHO BSSS GRMB ZZZ PFT

Abb. 74

In einer ersten Gruppe werden konventionelle, daher auch lexikalisierte Termen erfaßt. Das sind einmal Kommandowörter (z.B. ALARM, RUHE, ATTACKE, RACHE), zum anderen mehrsilbige Interjektionen (z.B. HURRA, HOPPLA, HEISSA, DONNERLITTCHEN). Ihre Gesamtzahl beträgt 24.
Der lautnachahmende Charakter dieser Wörter ist nicht in jedem Fall mehr erkennbar, da sie sprachgenetisch schon länger dem Lautwandel unterlagen. In jedem Fall ist aber ihr expresiver Zusammenhang, in dem sie häufig gebraucht werden, den Sprachbenutzern präsent.

Die zweite Wortgruppe umfaßt alle Ableitungen (Derivationen) von Nomen und Verben. Hierbei bilden die Verbneuschöpfungen wegen ihrer Seltenheit eine Ausnahme und gleichzeitig den Übergang zur dritten Gruppe. Die Anzahl der Nominalableitungen ist ebenfalls verschwindend klein (erfaßte Gesamtzahl 8) gegenüber der Fülle der Verbableitungen, deren erfaßte Gesamtzahl 174 beträgt.
Auffallend, wenn auch nicht weiter verwunderlich, ist noch der große Anteil umgangssprachlicher Verben wie grabschen, flappen, flatschen, paffen, fluppen, flutschen.
Die weitaus größte Gruppe - erfaßte Gesamtzahl 399 - und damit mehr als doppelt so groß wie die Derivationen, sind die reinen comicalen Onomatopöien. Sie sind gekennzeichnet durch ihren Kunstwortcharakter. Damit wird verstärkt festgehalten, daß diese Wortgruppe typisch für das Medium Comic Strip ist und nachweisbar in keinem anderen Medium verwandt wird.
Die letzte Gruppe bilden die Lautgesten oder Lautgebärden, ein auf Wundt (1911, 343 f.) zurückgehender hypothetischer Begriff, der den Akzent vom Auditiven auf die Motorik des Sprechens verlegt und sich verstärkt auf die artikulatorisch-kinästhetische Information bezieht. In dieser Gruppe überwiegen zahlenmäßig die einsilbigen Interjektionen, die nur aus Vokal plus Dehnung oder Konsonant plus Vokal bestehen. Ihre erfaßte Gesamtzahl

beträgt 93. Von geringerer Anzahl sind die unartikulierbaren Konsonantenclusters (Stankiewicz) oder verbalen Gerippe (l'ossature verbale, Fresnault-Deruelle), die nach Jakobson Wortamnesien einleiten und jeder grammatischen Logik entbehren. Die erfaßte Gesamtzahl beträgt 52. Damit ist die Gruppe der Konsonantenclusters jedoch ungefähr sechsmal so groß wie die der Norminalderivationen.
Die Gruppen II-IV sind nach den Bestimmungen phonästhetischer Merkmale als Ideophone zu klassifizieren. Es zeigt sich Übereinstimmung mit den von Samarin aufgestellten Kriterien wie: häufige Ableitungen von Verben oder Adverbien und die Wahrung großer okkurrenter Freiheit (s.S. 158).

Die hier vorgenommene Gliederung veranschaulicht eine hierarchische Ordnung in der Weise, daß die Gruppeneinteilung in der Reihenfolge I-IV eine Zunahme an Sprachmotiviertheit bei fallender Arbitrarität aufweist, d.h. die erste Wortgruppe hat noch den stärksten Konnex mit konventionellem Sprachgebrauch, ist noch historisch zu erklären und grammatisch ableitbar und lexikologisch erfaßt. Die beiden letzten Gruppen dagegen fallen schon ganz aus der Gesellschaft der 'normalen' Wörter heraus und haben keine nachweisbaren Verwandtschaftsbeziehungen mehr mit bereits bekannten Wörtern. Im Vergleich zu konventionellen Wörtern handelt es sich hier um semantische Anomalien, die ebenso wie die Sprach- und Grammatikverstümmelungen der ersten Gruppe bekanntlich den Zorn so manchen Literaturdidaktikers auf sich gezogen haben.

Für die untersuchte Wortmenge von 750 deutschen comicalen Onomatopöien lassen sich die Gruppenanteile in folgender Graphik veranschaulichen:

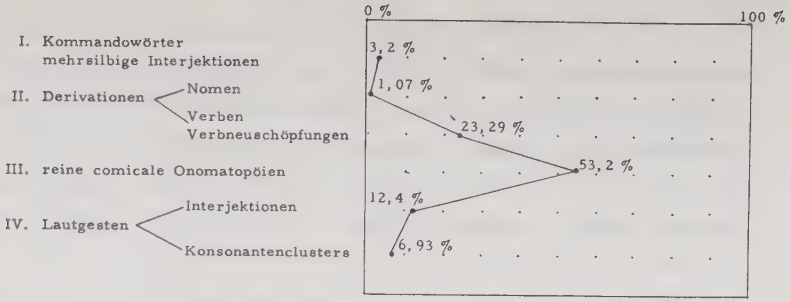


Abb. 75

Für die hier bevorzugte Begrifflichkeit ist noch klärend hinzuzufügen, daß die Definition der reinen einsilbigen Interjektion sehr eng gefaßt ist. Kořinek (1937/38) versteht z.B. unter Onomatopöien den gesamten interjektionalen Bereich der Sprache und definiert für die Lautform eines solchen Sprachgebildes, daß sie in bezug auf den Bedeutungsinhalt besonders zutreffend sein sollte, d.h. daß die Expressivität der interjektionalen Semanteme erkennbar sein muß. Damit fällt das hier vorgestellte Wortinventar insgesamt unter den Begriff der Interjektion, der damit mit Onomatopoese gleichgesetzt wird.

Auch Wissemann (1954) verfährt ähnlich weitfassend. Als Ergebnis für die von ihm in seinen Untersuchungen angestrebten Neubenennungen führt er aus:

> "Es besteht also für unsere Neubenennungen nur eine sehr schwache Tendenz zu verbalem, demgegenüber eine überwältigend starke Tendenz zu interjektionalem Ausdruck. Das Überraschende aber ist, daß die endgültigen Neubenennungen nur knapp zur Hälfte auf ursprüngliche Verben zurückgehen. Zur Bildung von Interjektionen aus ursprünglichen Verben besteht also bei der Neubenennung von Geräuschen eine sehr viel stärkere Tendenz als zur Bildung von Verben aus ursprünglichen Interjektionen" (§ 34).

Hervorzuheben ist die überwältigend starke Tendenz zu interjektionalem Ausdruck und die Affinität zu verbverwandten Interjektionsformen (vgl. Übergang von Gruppe II zu III). Damit steht

Wissemanns Untersuchungsergebnis mit den hier festgestellten Worthäufigkeiten im Einklang und findet auch für die comicalen Wortschöpfungen ihre Bestätigung.

Zusammenfassend läßt sich sagen: bei allen Typen comicaler Onomatopöien wird der auf Schallereignisse und Klangverläufe zurückgeführte Charakter von Sprache (Onomatopoese) überaus deutlich. Phonemverbindungen werden Klangwerte, wobei die auditive Kommunikation expressiv-affektiv erfolgt. Es geht auch im interlingualen Vergleich um das Neu-in-Beziehung-Setzen phonetischen Materials zu Lauten, Silben und Wörtern, wobei die universelle Verständlichkeit offensichtlich ist.
Nach dieser einführenden Übersicht ist es nun erforderlich, den Bereich der Struktureigenschaften zu kennzeichnen. Damit werden zunächst die sich schon vom Äußeren der Wörter her aufdrängenden Besonderheiten untersucht, um dann in einem zweiten Abschnitt die internen Bezüge, den materialen Lautbestand des Wortinventars, aufzudecken.

5. 1. Die Struktureigenschaften: morphematische Analyse

In diesem Abschnitt soll auf der Ebene zwischen Phonologie und Syntax die Struktur der onomatopoetischen Wörter untersucht werden. Dazu werden drei Klassifikationen zur Beschreibung der Gestaltungsmerkmale herangezogen. Im ersten Fall geht es um den Kontrastwert der Phonemverbindungen, das kontrastive Verhältnis von Vokal und Konsonanten, den Wortbildungsformen im engeren Sinne, 2. wird das Verhältnis der Morpheme in Wort, Wortart und Flexion beschrieben, den Wortveränderungsformen, 3. werden Silben- und Wortverbindungsformen, die sich hauptsächlich in Reduplikationen zeigen, analysiert.

5.1.1. Wortbildungsformen

Der formale Aspekt der Wortbildung besteht in der Aneinanderreihung von Phonemen zu in einer Sprache möglichen Phonemsequenzen, der sogenannten Phonotaktik. Mit Hilfe der phonotaktischen Analyse soll nun die Struktur der reinen comicalen Onomatopöie und der Lautgesten, also vornehmlich aller Einsilber, dargestellt werden. Struktur, verstanden als "die Menge der die Elemente eines Systems miteinander verknüpfenden Relationen" (Klaus, 1969, 625) beruht nach Jakobson, bezogen auf die Sprache, auf dem Prinzip der Kontiguität, auf syntagmatischen Beziehungen bestimmter kontrastierender Phonemverbindungen, dem Verhältnis des Nacheinander auf einer Kombinationsachse von Konsonanten und Vokalen.

> "Sprachlaute können bekanntlich in zweierlei Beziehung zueinander stehen. Vergleichen wir die deutschen Worte flau und blau. Zwischen b und f besteht hier das Verhältnis des Statteinander, zwischen jedem von diesen Lauten und dem folgenden l ein Verhältnis des Nacheinander. Man bezeichnet mit Saussure das letztere Verhältnis als syntagmatisch und das Verhältnis zwischen den Elementen einer und derselben Wechselreihe als assoziativ oder, der genaueren Ausdrucksweise Hjelmslevs folgend, als paradigmatisch ... Der Gegensatz zwischen Konsonant und Vokal tritt auf der syntagmatischen Achse auf" (Jakobson, 1969, 96).

Die leicht ablesbaren Auffälligkeiten, vornehmlich bezogen auf die Spalte der deutschen Onomatopöien, richten sich zunächst auf die Häufigkeiten der Initialphoneme, nach denen das Inventar geordnet wurde. An herausragender Stelle liegen die stimmlosen Plosiven.

1. [k] mit 82, 2. [p] mit 76 und das stimmhafte [b] mit 68 Wörtern. Die weitere Reihenfolge ist: 4. [h] (54), 5. [w] (51), 6. [s] (47), 7. [r] (42), 8. [sch] und [t] (41), 9. [z] (36).

Die Vokale, ausgezählt nach ihrer Quantität, bestätigen die Hypothese, daß vor allem die synästhetischen Qualitäten Farbigkeit und Schallfülle ausgedrückt werden sollen, also ein lautes Geräuschrepertoire signalisiert wird. So verwundert es nicht, daß

der offene Vokal[a] am häufigsten vorkommt, gefolgt vom hellen [i]und dicht auf den geschlossenen dunklen Gegensatz[u] und das so viel seltenere[e]tatsächlich nicht für Rufe und Schreie im offenen Silbenanlaut geeignet erscheint. Die englische und französische Interjektion EEEK hat im Deutschen keine Entsprechung.

Etwas anders verhält es sich mit den konsonantischen Finalphonemen. Waren im ersten Fall die stimmlosen Plosiven dominant, sind es hier die Nasalen, erst dann gefolgt von den Plosiven, die an zweiter Stelle stehen und den Spiranten, die neben dem intermittierenden [r] die Schlußposition innehaben.
Die nachfolgende Tabelle listet die Häufigkeiten, wobei allerdings nur konsonantische Initial- und Finalphoneme berücksichtigt wurden, also keine Vokalphoneme im Wortbeginn und Auslaut bei offener Silbigkeit wie etwa bei HA oder AU. Der Grund ist der, daß die Mehrzahl der Wörter nach der Phonemstruktur KKVK aufgebaut ist.

Initialphonem	Vokal	Finalphonem
k p	a	j
b	i	k
wh	u	m
s	o	p f sch
r	ä	l
sch	ei/oi	s ts/z
t	e	r
g z	au	t
	ü	

Tendenz:

1. Plosive	1. offene	1. Nasale
2. Spiranten	2. geschlossene	2. Plosive
	3. halbgeschlossene/ halboffene	3. Spiranten

Abb. 76

Der Stellenwert der Häufigkeiten kann nur als Tendenz angegeben werden, da das System insgesamt unausgeglichen und etwas sprunghaft erscheint.

Die Position der Phoneme im Wortgefüge (Anlaut - Gipfel - Auslaut) kennzeichnen Anfang - Eigenschaft - Ende eines Geräusches. Die Verschlußlaute verweisen damit auf einen plötzlichen Beginn des Geräusches, während der Reibelaut [sch] auf einen langsamen Beginn verweist. Die Spiranten scheinen weitaus weniger in der Lage, einen Geräuschbeginn anzuzeigen. Die Finalphoneme geben den Schluß oder das Ende einer Geräuschsequenz an. Aus der Häufigkeit der vorkommenden Nasale (66) und Plosive (62) kann geschlossen werden, daß vibrierende, nachebbende, verhallende Geräuschimitation fast ebenso häufig angezeigt wird wie geblockte, abrupt endende Geräusche, die die stimmlosen Verschlußlaute darstellen könnten.
Grundsätzlich bleibt festzuhalten, daß sich die Anfangs- und Endlaute der onomatopoetischen Bezeichnungen auf die Reizgradienten - Beginn und Ende - der Geräusche beziehen. So wird z.B. der Plötzlichkeit eines Geräuschbeginns oder -endes eine dies ikonisierende Lautsequenz zugeordnet. Damit wird nicht so sehr eine Einzelheit eines Geräusches nachgeahmt, als vielmehr ein formales Kennzeichen des zeitlichen Verlaufs, das möglichst genau wiedergegeben wird.

Wissemann (1954) ermittelte in seiner Untersuchung bei einem umfangreicheren Sample, daß die Vokale Ausdruck für die Eigenschaft des Geräuschganzen sind, daß sie Ton und Klangfarbe wiedergeben, also auf die synästhetische Wahrnehmungsqualität des Gesichtssinns reflektieren. Diese Ganzeigenschaft des Geräusches übernimmt in der Regel der Wort-(Silben)Gipfel. Dabei ermittelte er, daß der Vokal [a] der flexibelste, anpassungsfähigste Vokal ist, der als hoher ebenso wie als tiefer Ton eingesetzt

wird und von daher seine Häufigkeit zu erklären ist.

Daß es sich hier tatsächlich um eine bewußte Handhabung und den Einsatz der Vokalqualität Farbigkeit geht, vermag vielleicht eine statistische Häufigkeitsauszählung betonter Vokalphoneme nach Delattre (1965) anzuzeigen, die Heike (1972, 62) in Klassen von drei Öffnungsgraden des Deutschen, Englischen, Französischen und Spanischen ohne Berücksichtigung der unbetonten Vokalphoneme und Diphtonge zusammengestellt hat, so daß sich die Prozentzahlen nicht zu 100 % addieren. Die Tabelle verdeutlicht, daß in den germanischen Sprachen im Gegensatz zu den romanischen Sprachen die geschlossenen Vokale die überwiegende Mehrheit haben.

Vokale	Deutsch	Englisch	Franz.	Span.
geschlossen	28.80	50.53	23.49	14.71
halb-geschl. u. halb-offen	21.14	17.75	37.13	54.36
offen	14.61	16.48	16.84	30.38

ə	23.88	u	3.84
ɪ	11.52	ɔ	3.74
a	10.72	au	3.14
ai	7.88	o	2.29
ɛ	7.08	y	1.30
e	6.73	ʏ	0.98
i	5.88	ø	0.95
ʊ	5.28	ɔy	0.55
ɑ	3.89	œ	0.35

Relative Häufigkeit (in Prozent) von Vokalen und Diphthongen in deutschen Texten (nach DELATTRE 1965).

Abb. 77 Vokalhäufigkeiten
Aus: Heike, 1972, 62

Aus der Bestimmung des Konsonantismus und Vokalismus, Abschnitt 4.2 und 4.3 und aus Wissemanns Untersuchung (238 f.) lassen sich für den oben diskutierten Zusammenhang über die Position eines Phonems in der Morphemstruktur und seine Bedeutung folgende Möglichkeiten zusammenstellen und übernehmen:

1. für die Vokale als Darstellung der Eigenschaft des Geräuschganzen im Morphem:

helle Klangfarbe heller Ton	mittlere Klangfarbe mittlerer Ton	dunkle Klangfarbe dunkler Ton	Farblosigkeit
i ü		u	
e ö		o	ə e
a	a	a	a

2. für die Position des Phonems innerhalb der Morphemstruktur:

Stellung	Merkmal	Gradienten
Anlaut	Beginn eines Geräusches	1. allmählich weich .. Nasale 2. plötzlich hart ..... stl. Plosive 3. plötzlich weich .... sth. Plosive 4. allmählich angleitend ..... Frikative
Silbengipfel	Ganzeigenschaft des Geräusches	1. Klangfarbe/Ton ... Vokale 2. Weichheit ..... Nasale 3. Härte ..... stl. Plosive 4. Gleiten ..... Liquide
Auslaut	Ende eines Geräusches	1. klingend ..... Nasale 2. plötzlich hart ..... stl. Plosive 3. allmählich ausgleitend ..... Frikative

Abb. 78/79

Es wurde schon festgestellt, daß bei der Bildung der comicalen Onomatopöie der Hang zu interjektionalen Sprachgebilden besonders groß ist, also Einsilbigkeit vorherrscht. Von den 750 Onomatopöien sind 595 Einsilbler und 155 mehrsilbig. Damit ist die Einsilbigkeit zweieinhalb mal so groß wie die Mehrsilbigkeit, die

nur 20,67 % beträgt. Einsilbige Wörter enthalten im Deutschen wie im Englischen und Französischen in der Regel einen Vokal. Konsonanten können, müssen aber nicht, vor und hinter dem Vokal stehen. Vor einem Vokal können bis zu drei Konsonanten, hinter einem Vokal können in seltenen Fällen bis zu fünf Konsonanten stehen (z.B Ernsts Auto, Beispiel bei Sampson, 1976, 140; du schimpfst, Beispiel bei Werner, 1972, 76).
Zur Bestimmung der Kontiguität und damit der kanonischen Syntagmen von Konsonanten und Vokalen kann die Notierung von Sampson (1976, 129) über die Silbenstruktur des Englischen wegen der geringen Abweichungen auch für das Deutsche zugrundegelegt werden. Nicht vorkommende Sequenzen werden in der Aufstellung als strukturelle Lücken sichtbar. (Siehe die Aufstellung S. 238)

Als dominantestes und daher elementarstes Syntagma für die einsilbige Onomatopöie muß die Quartgramm-Struktur KKVK mit 22,18 % angesehen werden, dicht gefolgt von dem Trigramm-Muster KVK mit 20,34 %. Erst in weiterem Abstand folgt die Pentästhem-Struktur KKVKK mit 10,38 %. Die vierte Position hält die Quartgramm-Struktur KVKK mit 7,6 %.
Für den Bereich der phonästhetischen Strukturmerkmale sind damit die allolinguistischen Kennzeichnungen zu bestätigen. Allerdings sind für die comicale Onomatopöie andere Dominanzen zu verzeichnen. Während sich nach der allgemeinen allolinguistischen Erfahrung Expressivität vor allem im Tri- und Pentästhem zeigte, ist es hier die Quartgramm-Struktur, die bisher - da nie so auffällig - noch nicht beschrieben wurde. Da sich die Expressivität der comicalen Onomatopöie primär in dieser phonästhetischen Struktur zeigt, erscheint es sinnvoll, sie hier als Quartästhem einzuführen, allerdings mit folgender Präzisierung. Innerhalb der Quartgramm-Struktur ergeben sich zwei Varianten: die erste ist eine Konsonantenclusterbildung im Anlaut, die andere eine

Interlinguale Phonemstrukturen der Onomatopöie unter besonderer Berücksichtigung der einsilbigen deutschen Schallwörter:

(Fremdsprachliche sind durch Unterstreichung gekennzeichnet, Sonderformen durch Umrandung, die Häufigkeitsvorkommen mit Ziffern)

V	AH AU
VV	ÜI IA
KVV	PFUI
VVK	QUILLE
KV	BUH PAU
KKV	
KKKV	
VK	EEK AR
VKK	ÄCHZ OINK
VKKK	
VKKKK	
2. KVK	KEUCH DOING PATSCH
4. KVKK	HICKS MAMF
KVKKK	BERST
KVKKKK	
1. KKVK	KLÄFF TSCHUM
3. KKVKK	KNIRSCH
KKVKKK	KNURPS
KKVKKKK	
KKKVK	SPLAT SPLASCH
KKKVKK	SKRATSCH
KKKVKKK	
KKKVKKKK	
K	R PF
KK	BS CHR KS
KKK	BST PRP HMPF
KKKK	GRMB
.....	(beliebig fortsetzbar)

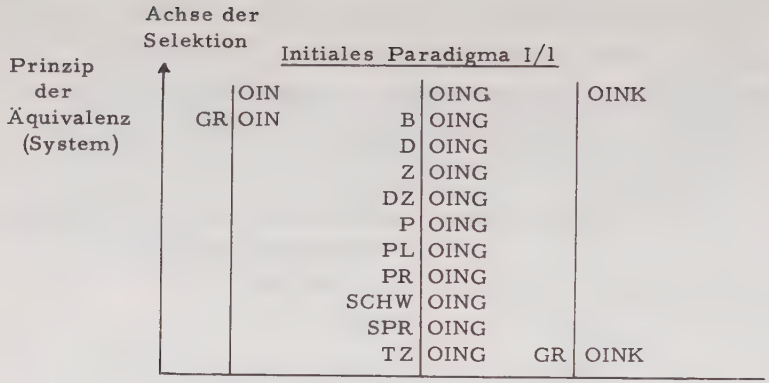
Abb. 80

Konsonantenclusterbildung im Auslaut. Erstere ist die hier dominant auftretende, während letztere nur die vierte Position hält. Nach den ermittelten Häufigkeiten (insgesamt 60,9 % der Gesamtwortmenge) seien die phonästhetischen Strukturmerkmale noch einmal zusammengefaßt:

1. Quartgramm-Struktur = Quartästhem mit initialer Position des Konsonantenclusters
2. Trigramm-Struktur = Triästhem
3. Pentgramm-Struktur = Pentästhem
4. Quartgramm-Strukrur = Quartästhem mit finaler Position des Konsonantenclusters

Es zeigte sich weiter, daß bis auf wenige Ausnahmen, die diese Regel bestätigen, drei Konsonanten hinter einem Vokal eine Seltenheit sind, vier dagegen überhaupt nicht vorkommen. Dies gilt entsprechend für die Anzahl der Konsonanten vor dem Vokal: drei werden sehr selten eingesetzt. Damit bleibt das Strukturbild sprachnormgerecht und vertraut, was nach Ertels Untersuchung mit positiver Valenz belegt ist. Die Notierung verdeutlicht zudem die strukturellen Lücken.
Als Abweichung von jeglicher sprachüblichen Norm und außerhalb eines jeden Lexikons liegend, fallen die Konsonantenclusters in ihrer Fremdartigkeit umso mehr auf. Diese Normabweichungen sind dazu geeignet, über die allgemeinqualitativen Variablen hinaus übersteigerte Expressivität anzuzeigen. Ausnahmen und seltene Sonderformen sind auch die Doppelvokalbindungen VV und KVV. Sie stellen den Übergang zur Mehrsilbigkeit dar und weisen die Verbindung von einem betonten mit einem eher unbetonten Vokal auf.

Die paradigmatische Analyse wird nun den Systemcharakter der Silben-Struktur auf der Selektionsachse verdeutlichen. Das Prinzip der Äquivalenz läßt sich an kontrastiven Reihen demonstrieren, wenn man die Aufstellung der Sprachlaute nach bestimmten Positionen vornimmt.


Achse der Selektion
Prinzip der Äquivalenz (System)
Initiales Paradigma I/1
OIN
GR OIN
OING
B OING
D OING
Z OING
DZ OING
P OING
PL OING
PR OING
SCHW OING
SPR OING
TZ OING
OINK
GR OINK
Prinzip der Kontiguität (Struktur)

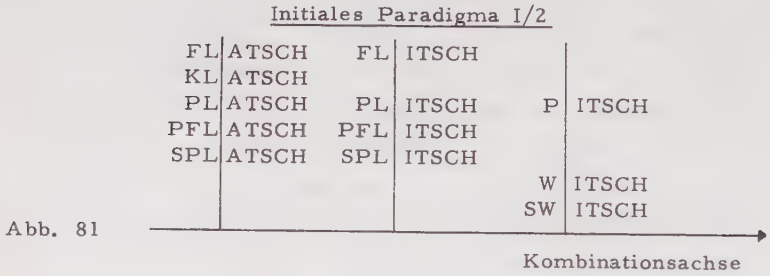
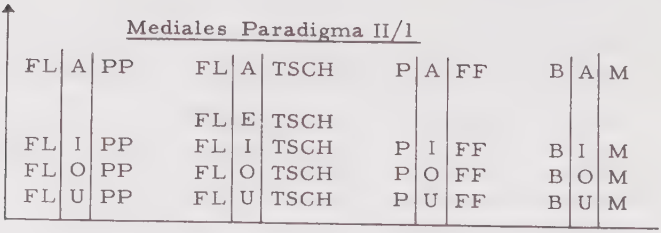

Initiales Paradigma I/2
FL ATSCH
KL ATSCH
PL ATSCH
PFL ATSCH
SPL ATSCH
FL ITSCH
PL ITSCH
PFL ITSCH
SPL ITSCH
P ITSCH
W ITSCH
SW ITSCH
Kombinationsachse

Abb. 81


Mediales Paradigma II/1
FL A PP
FL I PP
FL O PP
FL U PP
FL A TSCH
FL E TSCH
FL I TSCH
FL O TSCH
FL U TSCH
P A FF
P I FF
P O FF
P U FF
B A M
B I M
B O M
B U M

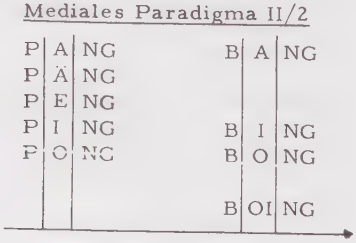

Mediales Paradigma II/2
P A NG
P Ä NG
P E NG
P I NG
P O NG
B A NG
B I NG
B O NG
B OI NG

Abb. 82

Finales Paradigma III

KLA	CK	KRA	CKS	KN	ACKS
KLA	PP	KRA	TZ	KN	UFF
KLA	PS	KRÄ	CHZ	KN	IRSCH
KLA	TSCH	KRÄ	TSCH	KN	URR

Abb. 83

Die Analyse zeigt deutlich, daß die große Überzahl der Wörter sich aus Variationen zusammensetzt, die die Ausbeutung und Verwertung der syntagmatischen Möglichkeiten vorsieht. Einmal werden alle Vokale durchgespielt, zum anderen sämtliche Anlautmöglichkeiten. Neuschöpfungen könnten sich konsequent aus den Lehrstellen ergeben.

Alle Paradigmen veranschaulichen, daß durch den Einbau der liquiden und nasalen Infixie [l] , [r] und [n] die Phonemverbindungen als clusters /fl/, /pl/, /pfl/, /kl/, /dr/, /pr/, /kr/, /kn/ gebildet werden, die eine explosionsartige Eröffnung der Geräusche verdeutlichen und die gleichen Phonästheme sind, die schon Bolinger und Householder als besonders expressiv für das Englische herausgearbeitet hatten. Im Französischen verhält es sich ebenso. Zu der Infixation von (-/l) führt Fresnault-Deruelle (1971, 87) auch noch die Opposition (stl./sth.) auf, die bei der Bestimmung des Konsonantismus ebenfalls eine große Rolle spielte:

bof, -	pof, plof
bing, bling	ping, pling
bak, blak	pok, plok
bam, blam	patch, platch
bap, blap	pop, plop

Auch im Deutschen ist stimmhaft vs. stimmlos die häufigste Opposition (z.B. WITSCH - FITSCH, BANG - PANG)

Die aufgezeigten Paradigmen der Silben-Struktur ließen sich für die deutschen Wortbeispiele noch eingehender und differenzierter untersuchen, um sie ebenfalls als phonologische Universalie kennzeichnen zu können. Ohne diese Untersuchung explizit durchzuführen - es würde sich um eine zu umfangreiche Detailstudie

handeln - möchte ich nur darauf hinweisen, daß Fudge (1969 und 1970) in seinen Arbeiten zur Silbenstruktur des Englischen gezeigt hat, daß es eine gesetzmäßig vorhandene, daher universelle Silbenstruktur geben muß, die durch ein Maß von Kookurrenz der Elemente bedingt ist, die er in folgender Regel erfaßt, die vereinfachend so wiedergegeben werden kann:

> "Wenn das phonemische Element x an Platz 2 erscheint, dann kann das phonemische Element y nicht an Platz 4 erscheinen."

Fudge (1970, 161) formuliert diese Regel auch positiv:

> "Die Anwesenheit des phonemischen Elements P an Platz m zieht die Anwesenheit von Q an Platz n nach sich
> $m\,(P) \Rightarrow n\,(Q)$ oder $m\,(P) \Rightarrow \sim n\,(Q)$."

Abweichungen von dieser Regel sind dann als Devianzen auszumachen und als besonders expressiv zu klassifieren.
Im Zusammenhang mit einer Diskussion über die Rhetorizität der Onomatopöie wäre dies ein beachtenswertes Kriterium und ein sicherlich nicht zu übersehender Wirkfaktor, könnten doch Normen und Normverletzungen eindeutig bestimmt werden, wenn die Positionsregeln für die initialen und finalen Konsonantenclusters festliegen.
Die aufgezeigten phonästhetischen Merkmale, die besondere Expressivität anzeigen, sollen mit dem Begriff der kontrastiven Emphase umschrieben sein. Expressivität zeigt sich hier auf der phonetisch-artikulatorischen und der phonologisch-akustischen Seite im ausgespielten Kontrastwert der Phoneme. Drei Deviationsmodalitäten lassen sich zusammenfassend kennzeichnen: (1) die Infixation bei Phonästhemen stellen eine Addition dar, (2) der phonologische Gegensatz stimmlos vs. stimmhaft ist eine Substitution und (3) der Verlust der Vokale bei den Konsonantenclusters ist als Subtraktion zu charakterisieren. Die Deviationsmodalität mit der größten Emphase stellen eindeutig die Konsonantenclusters dar.

5.1.2. Wortveränderungsformen

Die Wortveränderungsformen werden in diesem Abschnitt auf ihre grammatischen Kategorien und Flexionsformen hin untersucht. In der Übersicht S.227 wurden die für den Comic Strip typischen Bildungsmuster bereits vorgestellt. Dabei sind in der zweiten Gruppe der Derivationen typische Auffälligkeiten zu bemerken, denen nun unsere Aufmerksamkeit gilt.

Der Hang zu interjektionalem Sprachgebrauch läßt aus begreiflichen Gründen keine sonst sprachüblichen Wortbildungsmorpheme zu wie etwa die Präfixe un, ge, zer oder die Suffixe lich, ung, heit, keit. Es ist daher nur verständlich, daß eine Reduktion auf das Stammorphem angestrebt wird und Suffigierungen entfallen. Diese Tendenz zeigt sich bei den Nominalableitungen, z.B. Klang-klang, Bruch-bruch, in ihrer Verwendung als verbiale Formen und bei den Verbableitungen im grundsätzlichen Fehlen von Endungsteilen. Die Verbableitungen äußern sich als verkürzte Infinitivformen, wobei drei Flexionsmerkmale plus einer Variation zu verzeichnen sind:

stöhn(en)	polter(n)	schnüff(eln)	grummel(n)
schlürf(en)	knabber(n)	wusch(eln)	rumpel(n)
knirsch(en)	flatter(n)	kusch(eln)	rassel(n)
keuch(en)	kicher(n)	hopp(eln)	zappel(n)
krächz(en)	schnupper(n)		wibbel(n)
gluck/s(en)	schepper(n)		rubbel(n)
hust(en)	sabber(n)		trapp/el(n)

Ungleichmäßigkeiten zeigen sich hauptsächlich im vierten Paradigma. Hier wird zwar überwiegend die verkürzte Infinitivform eingesetzt, aber auch der Einsatz der Stammorpheme angestrebt. Diese Flexionsmerkmale müssen auch unter funktionalem Gesichtspunkt gesehen werden. Hier geht es um die Anwendung einer genaueren Kategorie des Tempus, um die Darstellung einer Zeitreferenz, die außerhalb des Tempussystems des traditionellen Grammatikverständnisses (Plusquamperfekt, Perfekt,

Präteritum (Imperfekt), Präsens, Futur I und Futur II) und damit außerhalb der Sprachgegebenheiten des Deutschen liegt. Die Präsensform verweist im Deutschen eben durchaus nicht immer auf die Gegenwart der Redesituation, sondern erscheint in der Zeitreferenz eher unmarkiert. Erst der Kontext und die Situation geben die genaue Möglichkeit der zeitlichen Einordnung (vgl. Bünting, 1972, 111). Der von traditionellen Schulgrammatikern für diese Flexionsformen beanstandete 'Sprachverfall' oder agrammatische 'Depeschenstil' vermag jedoch den Aspekt oder die Aktionsart der Verlaufsform eindeutig anzuzeigen. In dieser Kategorie geht es speziell um das augenblickliche Andauern der von einem Verb angegebenen Handlung oder einem angezeigten Geschehen. Dieser durative Aspekt der Situation funktioniert im Sprachsystem des Comic Strip voll und ganz medienspezifisch, d.h., daß diese Flexionsformen auch außerhalb des Comic Konsums, etwa in der Werbung, als diesem Medium zugehörig (comicspezifisch) erkannt werden. Damit übernehmen diese Wortformen eine deiktische Funktion, indizieren den durativen Aspekt einer Kontext- und Kommunikationssituation. Dieser Kodewechsel ist - positiv ausgedrückt - intersubjektiv nachvollziehbar, d.h., hier hat ein allgemeiner Bewußtmachungs-(Lern)-Prozeß im Medienbereich stattgefunden, der sich auf den Sprachbau und dessen Wirksamkeit bezieht.

Hinzuzufügen wäre, daß dies als sprachschöpferische Leistung u.a. von Erika Fuchs, der Übersetzerin der Micky Maus-Serien im Ehapa Verlag anzusehen ist. Diese Redakteurin war stets darum bemüht, umgangssprachliche deutsche Einheiten in die Übersetzung einzubringen.

> "Nach vorsichtiger Schätzung hat Erika Fuchs seit 1951 etwa 30.000 Comic-Seiten oder 240.000 Einzelbilder getextet" (Comixene, 1976, 15).

Diese Zahlen können in etwa die Streuung des Bewußtmachungsprozesses veranschaulichen.

Als Wortabänderungsformen sind ebenfalls die schon in den Strukturformen vorgestellten Konsonantenclusters anzusehen. Sie sind in ihrer Bedeutung entleert, stellen nur noch Wortgerippe dar und bilden als Wortamnesien das Grenzsignal zu außerlinguistischen Einheiten, sogenannten speechlees sounds. Auf diesen Grenzbereich hatten die meisten Sprachwissenschaftler schon hingewiesen. Da die Konsonantenclusters nicht in der wortüblichen Form mit Vokalen spielen, sind sie für den mündlichen Gebrauch nur schwer artikulierbar und weisen damit in den Bereich Mimik und Gestik. Unter semiotischem Gesichtspunkt sind es Sprachgebilde, die ihre elementaren konsonantischen Qualitäten zeigen, ebenso wie die reinen Interjektionen ihre elementaren vokalischen Qualitäten zeigen, die im Interpretanten offen, rhematisch sind. Als ausgesprochene Devianzen sind die Lautgesten unter rhetorischem Blickwinkel als Subtraktionsfiguren zu klassifizieren und zu untersuchen. Wie die Derivationen zeigen sie Emphase durch Subtraktion. Die Wortveränderungsformen sind also primär durch subtraktive Emphasis gekennzeichnet.

5.1.3. Wortverbindungsformen

In der Merkmalsklasse der Wortverbindungsformen geht es um das Zusammensetzen von Phonemen und Phonemverbindungen, Lexemen und Morphemen zu Wörtern und Dopplungen, also um die Wortbildungsmuster der comicalen Onomatopöie.
Hier treffen wir auf ein sprachwissenschaftlich altes und relativ gut erforschtes Gebiet und demzufolge auf eine umfangreiche Literatur, für die Einzelphänomene.

Zunächst einige nähere definitorische Erklärungen und Abgrenzungen. Aus der Fülle der Forschungsansätze lassen sich zwei

essentiell unterschiedliche Betrachtungsweisen zur Charakterisierung des Wortmaterials ermitteln. Die erste, mit der längeren Tradition, untersucht die Anbindung und Verdopplung von einfachen Einheiten nach den Arten des Phonemwechsels, dem Wechsel des Stammvokals, der Initial- und Finalkonsonanten und verwendet die Begrifflichkeit Reduplikation, Wiederholung, Doppelung, Reiteration, Gemination (Konsonantenverdopplung). Der Begriff Reduplikation wird dabei allgemein und umfassend gebraucht für jede Art sprachlicher Doppelsetzung, der Dopplung von Lauten, Silben und Wörtern, auch wenn sie nur als verkürzte, andeutungsweise vollzogene Wiederholung erkennbar ist. Der Begriff wird in einem generierenden Sinn verwandt für alle Typen von Wortformationen, in denen Gleichklang, Übereinstimmung, Similarität erkennbar ist und wo es primär um die Beziehungen zwischen den Bedeutungen der Elemente im Phonembündel geht und nicht so sehr um die Bedeutung der Lexeme. Als Vertreter dieser Richtung können Wundt (1911), Kocher (1921), Thun (1963) genannt werden.

Der zweite Untersuchungsansatz betont mehr die Rhythmisierung und den Reim und untersucht Ablaut-Muster. Demzufolge wird von Reim- und Ablautwörtern gesprochen. Als Vertreter sind Marchand (1957) und Hansen (1964) zu nennen, die herausarbeiten, daß der Reim, bzw. die Klangähnlichkeit (wie in humbug) oder Vokaldissonanz (wie in tick-tack) unmittelbare Motivation für die Verbindung der beiden Wörter war.

Aber auch die Verarbeitung beider Ansätze nach morphosemantischen und phonischen Gesichtspunkten ist zu nennen (Guiraud, 1962; Bzdęga, 1965; Marchand, 1969). Bei der Diskussion der allolinguistischen Forschungsergebnisse wurde als weiterer Vertreter dieser Richtung Wescott (1975) vorgestellt, der den gesamten Fragenkomplex unter dem noch weiteren Begriff der Palimphonie erfaßt. Die Matrix S. 163 verdeutlicht, daß er die genannten Phänomene unter den Begriffen einfache und

zusammengesetzte Palimphonie zusammenfaßt.
Bevor nun Einzelaspekte der Wortbildungsmuster näher beschrieben und aufgezeigt werden, muß noch eine einschränkende Bemerkung gemacht werden.
Reduplikationen sind zahlenmäßig relativ gering in jeder Sprache vertreten. Thun (1963) sammelte in 14 Jahren ca. 2.000 für die englische Sprache und Bzdęga (1965, 1) schätzt den reduplizierten Wortschatz des Deutschen auf 3.000 Bildungen, wobei er folgende allgemeine Schwierigkeit nennt:

> "Einer vollständigen Erfassung dieses Wortschatzes steht übrigens die verhältnismäßig kurze Existenz und die beschränkte territoriale Geltung derartiger Bildungen im Wege, von denen nur wenige in die überterritoriale Umgangs- und Schriftsprache durchdringen, und sonst auch leicht der lexikographischen Aufzeichnung entgehen können."

Wir stehen hier vor dem Handicap, daß unsere Sammlung von 1.200 comicalen Onomatopöien im Prinzip noch zu klein ist, um über diese Wortbildungsphänomene definitive Aussagen machen zu können. Einige Verbindungsarten und Wortbildungsformen fallen jedoch auch in diesem Sample sofort auf, so daß sie sich näher beschreiben und zu den sprachwissenschaftlichen Erkenntnissen in Beziehung setzen lassen.
(Als kleine Anmerkung sei noch erlaubt, daß die Reduplikationssammlungen von Kocher, Thun und Bzdęga für jeden Comic-Autor eine wahre Fundgrube für neue und ungewöhnliche - da bereits wieder vergessene - onomatopoetische Wörter darstellen!)

Die erste Art der Zusammenbindung bezieht sich auf den internen Vorgang der Verknüpfung von zwei Stämmen oder Morphemen zu einem Wort. Die Variationen dieser Wortverschmelzungen werden unter dem Begriff der Kontamination untersucht. Mehrere Spielarten fallen hier auf:

Kontaminationen:

1. nahtlose Anbindung:

GRUMMEL + BLABLA → GRUMMELBLABLA

GR + MF → GRMF

AU + WEH → AUWEH

BU + HU → BUHU

2. Verschmelzung:

GRO AR
+ AR G → GROAR

3. Verschmelzung mit Auslassung:

BZZ + ZIP → BZIP

DZII + ZING → DZING

PST + SCH → PSCH

BZZ + ZUNG → BZUNG

4. Blending:

GAL OPP
+ H OPP EL → GALOPPEL

Betrachtet man die Neuschöpfungen, dann sind die Einzelglieder mehr oder weniger Synonyme, wobei kein Element das andere qualifiziert, wohl aber komplettiert, ohne daß sich ein völlig neues Sinnganzes ergibt. (Vgl. Thun 1963, 16, der für diese Verbindungsart den Begriff "synonym compounds" prägte.) Während sich die Verschmelzung mit Auslassung noch einigermaßen deutlich ausfindig machen läßt, ist eine reine Verschmelzung schwerer zu entschlüsseln. Das einzige "portmanteau word" in diesem Sampel ist GALOPPEL. Diese Art der Wortfügung wurde besonders von Lewis Caroll und James Joyce gepflegt, die diese Stilfigur (Haplologie) in ihren Nonsensgedichten konstruierten, wodurch die Gedichte nur schwer zu entschlüsseln waren. Diese Fügungen sind auch unter dem Begriff Blending bekannt und können sich bei einem Sprecher spontan als Freud'sche

Fehlleistungen einstellen, wie z.B. Gebäulichkeit: aus Gebäude und Baulichkeit. Unter morphästhetischem und rhetorischem Gesichtspunkt sind die letzten drei Kontaminationen als subtraktive Figuren zu klassifizieren.

Die Variationen zur Kontamination konnten noch nicht unter palimphonischem Gesichtspunkt erfaßt werden, da ein besonderes Spiel mit Lauten und Klängen offensichtlich bei diesen Wortschöpfungen nicht beabsichtigt ist. Eine ganze Reihe anderer Wortverbindungen ist allerdings nun unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen. Hier liegt ebenfalls eine andere Art der Wortverbindung vor, die als externer Vorgang von Anbindung zu chrakterisieren ist.

Bei der Untersuchung des Wortmaterials fällt auf, daß nur mit Mühe Beispiele für die einfache kreuzsilbische Palimphonie (s.S. 163) gefunden werden können, allenfalls Assonanz (z.B. in TSCHINGBIM) nachgewiesen werden kann. Häufigkeiten zeigen sich erst in zusammengesetzter Palimphonie, vor allem in den letzten drei Gruppen Zirkumsonanz, Reim und Reduplikation. Diese Fälle lassen sich auch als symmetrische Reduplikationen erfassen.

Zusammengesetzte Palimphonie
(symmetrische Reduplikationen):

1. Zirkumsonanz:

TICK TACK	PING PONG
KLICK KLACK	PITSCH PATSCH

2. Reim:

SPOINGDOING	HONKYTONKY
KLIMBIM	HOLTERDIPOLTER

3. identische (reine) Reduplikation:

a) Doppelsetzung von Stämmen zu Mehrsilbigkeit:

HEHE	PUHPUH
HAHA	BLABLA

b) Wortverdopplung:

TUT TUT	PENG PENG
HOPP HOPP	TÖFF TÖFF

c) Triplikation und Mischtypen:

HAHAHA HOPPHOPPHOPP
TRALALA

Der geübte Comic-Leser weiß, daß die reine identische Reduplikation sehr häufig im Medium vorkommt, wobei Wiederholung und Dauer des Geräusches ausschlaggebendes Motiv sind. Den gleichen prominenten Platz mit 37,2 % halten sie auch in dem von Thun gesammelten reduplizierten Wortmaterial. Als simple Äquivalenzfiguren weisen sie eher eine schwache Rhetorizität auf.

Auffälliger und daher interessanter ist eine dritte Gruppe von Wortverbindungsformen. Sie spielen in hervorragender Weise mit Klängen, Betonungen und Rhythmen, und ihre Devianzen lassen sich nach Thun (1963, 204) als asymmetrische Reduplikationen erfassen. In allolinguistischen Untersuchungsberichten tauchten sie bisher nicht auf, so daß sie im palimphonischen Strukturbaum vergeblich gesucht werden.
In einer ersten Gruppe werden asymmetrische Reduplikationen erfaßt, die Infixationen in Form einer Artikulationshilfe aufweisen und die einen Einsilbler in einen Mehrsilbler überführen. In dieser Gruppe sind die Variationen mit kleinen Bindesilben (link syllables) am interessantesten. Die zweite Gruppe umfaßt Alternanzen, deren Sprachrhythmik besonders melodisch erscheint. In der dritten Gruppe werden Wortverbindungen erfaßt,

die aus Gründen ihrer Betonung bedeutsam sind.

Asymmetrische Reduplikationen:

1. Infixationen:

a) Fugenlaute:

Vokal: BLING → BILING · Konsonant: BLOM → BRLOM
KLICK → KALICK
KLING$_{E}$LING

b) Bindesilbe (link syllable):

DZIN	KE	LING
TSCHING	DE	RASSA
KLICKE	TI	KLACK

HOLTER	DI	POLTER
RUMM	DI	WUMM
HOPPEL	DI	POPPEL
DING	DI	LING
DONG	DI	LONG

c) Vorsilben:

KA'POW
KA'BLAM
KA'BUMM KRA'WUMM
KA'WUMM RA'WUMM
KA'WUPPDICH

WA'OUF KER'PLUNK
WA'BUMM

2. Alternanzen (Rhythmik) als reduplikative Emphase:

a) Vokalische Alternanz im Vierertakt:

TATÜ'TATA
TRARI'TRARA
TÄTERÄ'TÄTÄ
SCHNÄTTERÄ'TÄNGTÄNGTÄNG
TEROM'TOMTOM

b) Konsonantische Alternanzen im Dreiertakt:

BA-DA-BOUM	KA-TA-BRAN
BA-DA-BLONG	PA-TA-TRAS
CA-TA-CLOP	PO-TO-PLOP
DO-GO-DONG	RAN-TAN-PLAN
DO-GO-DOUF	RAM-PLAN-PLAN

3. Betonung als reduplikative Emphase:

(Schlüssel: ´ = starke Betonung; ˆ = mittlere Betonung;
- = schwache Betonung)

(-´) BOLONG TSCHINGBUMM
(´---) OLALA
(-´ˆ) DILONGDING TRALALI
(ˆ-´) DIDELDUMM TATARA RATATA
(ˆ---´) PAPPERLAPAPP SCHNÄTTERÄTÄNG
(´----) TSCHINGDERASSA

Die Infixationen wurden nicht unter dem Aspekt der Kontamination erfaßt, weil sie keine Wortverschmelzung im eigentlichen Sinne darstellen, sie ihre Motivation verstärkt aus dem Klang beziehen und zudem Mehrsilbigkeit erzeugt wird. Bei den Bindesilben fällt auf, daß /DI/ besonders häufig vorkommt. Thun und Bzdęga weisen in ihrem reduplizierten Wortmaterial noch eine ganze Reihe anderer Silben nach, die in diesem comicalen Wortmaterial nicht nachgewiesen werden können. Der Sinn der Vorsilben liegt eindeutig darin, dem zweiten Element eine besonders starke Betonung bzw. Echowirkung zuzuweisen. Die Gruppe der konsonantischen Alternanz enthält vor allem französische Termen, die Rhythmik und Echowirkung der Geräusche ikonisieren. Diese Sprachrhythmik scheint den Klangverläufen der französischen Sprache besonders nahe zu liegen.

Besondere Beachtung verdient die letzte Gruppe. Die akzentsetzende

und akzentuierende Betonung ist ein sehr wesentliches und komplexes Phänomen expressiven Ausdrucks in jeder Sprache, das häufig übersehen wird und hier doch stark in Erscheinung tritt.

Alle Gruppen sind in besonderer Weise durch Klang- und Rhythmusmotivationen charakterisiert. Sie zeigen in ihrer devianten Morphostruktur einen übertreibenden expressiven Aspekt, den ich mit dem Begriff der reduplikativen Emphasis umschreibe. Diesen Begriff habe ich bei Fijn van Draat entlehnt, der bereits 1940/41 an redupliziertem Wortmaterial herausgearbeitet hat, daß solche Wörter primär aus Gründen der emotionellen Emphasis reduplikziert und strukturiert werden, ein Faktum, das mit der Klangimitation parallel läuft.

Bei der abschließenden Frage nach der Funktion von Palimphonie und Reduplikation können noch einige Aspekte präzisiert werden. Dem "phonischen Make-up" (Marchand) liegen unterschiedliche Klangeindrücke zugrunde: das Gleichmäßige und Monotone in der reinen Dopplung, das Hin und Her in den Ablautdopplungen. Der selbstzweckhafte und spielerische Gebrauch der Lautvariationen tritt am deutlichsten in den Alternanzen hervor. Vielen Wörtern haftet "eine emotional betonte Sphäre zärtlicher Vertrautheit und Verspieltheit an !" (Hansen, 1964, 30). Daß dieser Variationsreichtum als kindisch abgetan werden kann, erscheint mehr als fraglich. Das Wesen der Reduplikation kann auch mit Wissemann (1954, 193) zusammengefaßt werden:

> "Wir haben gesehen, daß das Wesen der Reduplikation im Bereich der Schallwörter nicht in der Verdopplung, ja überhaupt nicht in der Wiederholung einer sprachlichen Einheit liegt. Denn Wiederholung setzt voraus, daß das, was wiederholt wird, vor der Wiederholung schon bestand, und dieses Etwas entsteht, solange es dem erlebnisgebundenen Wirkungszusammenhange unterliegt, meist nicht vor, sondern mit der Reduplikation und wandelt sich als redupliziertes Gebilde. Reduplikation ist Ausdruck der Gleichheit von Teilinhalten. Geräuschteile werden durch Silben, gleiche Geräuschteile durch gleiche Silben wiedergegeben.

> Die Erfassung und Wiedergabe der Gleichheit geht dabei der adäquaten Erfassung und Wiedergabe der die Relation der Gleichheit fundierenden Teilinhalte und daher die Reduplikation der endgültigen Ausreifung ihrer sprachlichen Bestandteile meist voraus".

Die Darbietung der Morphostruktur hat aber noch einen anderen Aspekt sichtbar werden lassen. Auffällig geworden ist, daß sich durch diese Anbindungen und Verbindungen die Wortbedeutung nicht ändert, wie man leicht durch Umstellproben ermitteln kann. Auf die konsonantischen Phonemverbindungen bezogen läßt sich eine Begründung darin sehen, daß bei diesen Phonemsequenzen die denotative Bedeutung selbst schon sehr diffus und auf ein Minimum reduziert ist und nur noch der emotionale Zusammenhang offenbar (fühlbar) und unterscheidbar ist. Auch für die Gruppe der Alternanzen läßt sich keine Bedeutungserweiterung oder -änderung feststellen. Durch die Sinnleere wird in diesen Wortbeispielen wieder erkennbar, daß sie syntaktisch als autonome expressive Phrasen eingestuft werden können. Zwischen dem Grad der emotionalen Expression und dem Grad lexikalischer und grammatischer Spezifität liegt keine inverse Beziehung vor, d.h. sie sind lexikalisch zwar wenig präzis, aber morphologisch durchaus markant.

Sekundäre Silbenbildung mit Echowirkung

Asbury: Kung Fu
(Die Gefangenen der wilden Berge, ZACK, 2.1976)

Rhytmisierung mit Fugenlaut

Asbury: Kung Fu Caine
(in: Töte, um zu leben ! ZACK BOX 20, 1975)

Abb.: 84/85

5.2. Die Lautqualitäten: phonematische Untersuchung

Bei der näheren Betrachtung der phonetisch-phonologischen Matrizierung der Schallereignisse und Klangformen wird - zumal, wenn man die typographische Gestaltung nicht aus dem Blick verliert - deutlich, daß sich in den Phonemformationen und Wortbildungen vor allem die Darstellung der gesprochenen Sprache (parole), der Klangverlauf des Sprech- oder Lautereignisses manifestiert. Es geht primär um die Transkribierung prosodischer Merkmale (prosodic features), die Transkribierung der auditiven Sinneswahrnehmung in eine visuelle, um die Rezeption der vielfältig variierenden Lautereignisse zu gewährleisten. Der Bereich der Transkribierung der prosodischen Merkmale gewinnt damit für die comicale Onomatopöie elementare Bedeutung.

Dies ist um so bedeutsamer, als die Prosodie in der Linguistik nur eine untergeordnete Rolle spielt. Die Gründe dazu liegen auf der Hand: zunächst handelt es sich bei Sprechmelodie, Intonationsstrukturen und Akzentuierungen um ein individuell zu handhabendes Repertoire eines jeden Sprechers, das unabhängig von der automatischen Sprechmelodie der Muttersprache variiert werden kann. Ein weiterer Grund ist darin zu sehen, daß im Deutschen die prosodischen Merkmale nicht für das einzelne Wort,

wohl aber für die Satzkonturen distinktive Bedeutung haben, d.h. daß im Deutschen zwischen starker und schwacher Betonung und Tonhöhenunterschieden im Satz unterschieden wird. Für diese unendlich individuellen Deviationen der prosodischen Merkmale und deren Visualisierung ist es bis heute nicht gelungen, ein umfassendes und praktikables Zeichensystem zu entwickeln, das eine allgemein gültige Konvention für die Transkribierung erreicht hätte.

Zwar existiert in der musikalischen Notenschrift solch ein hoch entwickeltes und international konventionalisiertes Zeichensystem, das in der Lage wäre, ein auch um ein Vielfach größeres Klangverlaufsrepertoire zu erfassen und nuanciert niederzuschreiben als die menschlichen Artikulationswerkzeuge in der Lange sind hervorzubringen. Die Partiturschreibung vermag zu den Tempi, Modulationen, Tonalitäten und Lautstärken auch die Gleichzeitigkeit des Geschehens zu visualisieren, denkt man etwa an einen Accelerando - Crescendo - Glissando - Prozeß eines Orchesters. Jedoch ist dieses Zeichensystem nicht in der Weise Allgemeingut, daß Millionen von Lesern in der Lage wären, es zu dekodieren. Dies ist nur einer kleinen begrenzten Zahl von Eingeübten möglich. Für das Transkribieren comicaler Lautereignisse scheidet die Notenschrift noch aus einem zweiten Grund aus: sie bewegt sich als Zeichensystem auf einem bedeutend höheren Abstraktionsniveau (s. die Darstellung abnehmender Ikonizität Arnheims; Anhang 29) und ist somit auch nur höher Gebildeten zugänglich.

Das in der Linguistik zur Transkribierung etwa von Tonbandprotokollen mit dem Bemühen um genaueste Wiedergabe simultaner Intonationsstrukturen und eindeutig phonemsprachlicher Repräsentation entwickelte System von Graphemen benutzt vor allem nicht-alphabetische Graphen wie Satzzeichen und weitere aus wissenschaftlichen Terminologien abgeleitete Formalisierungen. Anhang 28 zeigt eine solche Sammlung von Zeichen in einem Auszug, der für die phonemsprachliche Verschriftung von Wörtern von Bedeutung wäre.

Die Transkribierung der prosodischen Merkmale in der individuellen, stimmlich-lautlichen Variation läßt sich für alle Phoneme nach drei Merkmalsbezügen klassifizieren. Die Begriffe dazu sind aus dem Bereich der Sinneswahrnehmungen genommen und können als Darstellungsmöglichkeit von Mikroprosodie (Bünting, 1972, 72) aufgefaßt werden. Dabei handelt es sich

1. um ein Qualitätsmerkmal: die Tonalität oder Klangfarbe,
2. um ein Quantitätsmerkmal: die Lautdauer,
3. um ein Intensitätsmerkmal: die Lautstärke.

5.2.1. Qualitätsmerkmale

Der Begriff Tonalität versucht den gesamten auditiven Bereich zu erfassen, der abgesehen von Lautdauer und Stärke hörbar wird. Häufig wird auch der Begriff Frequenz gebraucht, der sich für beide kontrastierenden Lautklassen auf die Geschwindigkeit der Luftdruckveränderungen bei der Artikulation bezieht. Der Frequenzbereich der menschlichen Stimme reicht dabei von 80 Schwingungen pro Sekunde beim tiefsten Ton einer Baßstimme bis zu 2.000 Schwingungen pro Sekunde beim höchsten Ton einer Sopranstimme (vgl. Sampson, 1976, 90). Diesen weiten Frequenzbereich vermag die Onomatopöie natürlich nicht zu verdeutlichen und beabsichtigt es auch gar nicht. Da es um die Darstellung lautlicher Erscheinungen der gesprochenen Sprache geht, ist hier nur die relative Tonhöhe (pitch) gemeint, darstellbar auf einer Skala von hoch (hell) nach tief (dunkel). Eine erkennbare Tonhöhe haben nur die stimmhaften Laute. Als Tonhöhe wird bei den Vokalen die Farbigkeit wirksam (bei der Bestimmung der Ganzeigenschaften S. 234 und der Synästhesie S. 179 wurde dieses Merkmal schon besprochen), bei den Konsonanten ist es primär ihre Stimmhaftigkeit, ihre Ungespanntheit und Weichheit.

Neben der Möglichkeit der Imitation der Ganzeigenschaft Farbigkeit (Helligkeit) vermögen die Vokale andererseits durch ihre Färbung auch Expressivität auszudrücken. Dieses, als expressive Färbung ein Teilaspekt der expressiven Emphase hörbare Schallereignis, muß notwendigerweise eine visuell wahrnehmbare graphemsprachliche Transkribierung erfahren, um zur eindeutigen Rezeption tauglich zu sein.

In der comicalen Onomatopöie findet expressive Emphase stets ihren Ausdruck in Deviationen von Normen (Übertreiben macht deutlich !), d.h. alles, was sich als Abweichung oder Ableitung von einer mehr oder weniger bekannten Norm zeigt, ist geeignet, expressive Emphase ausdrücken zu können. Damit kann die emphatische Deviation als Deviation der Deviation oder Metadeviation eingeführt werden. Daraus folgt, daß alle Mutationen, Permutationen und Metamorphosen, alle orthographischen und typographischen Deformationen und Abweichungen, wie Änderung der Leserichtung, des Zeilenstandes und Zeilenverlaufs etc. solche Normabweichungen darstellen und für die Visualisierung expressiver Emphase genutzt werden könnten. Dies verweist sofort auf rhetorische Beziehungen, die auch schon in der morphematischen Untersuchung nachgewiesen werden konnten. Eine zusammenfassende Darstellung erfolgt am Ende dieses Kapitels.

Aus dem bisher Gesagten gilt: Die Abweichung von der Norm übernimmt die Imitation und Darstellung der affektiv-expressiven Disposition, der Normalfall dagegen die Imitation und Darstellung der auditiven Einzelmerkmale der Schallereignisse. Für das hier zu untersuchende Qualitätsmerkmal der Tonalität oder Tonhöhe hieße das, daß zunächst die Verschriftung des Normalfalles von Vokalen und Konsonanten in der deutschen Sprache vorgestellt werden müßte, um die Möglichkeit der Abweichungen

transparent machen zu können. Die Normabweichungen im Qualitätsmerkmal Klangfarbe werden im folgenden emphatische Färbung genannt. In Anlehnung an Trubetzkoy wird damit ein spezielles Teilmerkmal der Emphase gekennzeichnet.

Zur Darstellung der natürlichen Vokalfarbe kann auf das Schema der Vokale S. 195 zurückgegriffen werden. Die Artikulation eines jeden Vokals vollzieht sich innerhalb eines Streubereiches sogenannter Allophone. Die Realisation eines solchen Streubereiches der Vokale /i/, /e/ und /a/ in den Wörtern 'wild', 'Welt' und 'Wald' veranschaulicht die folgende Skizze.

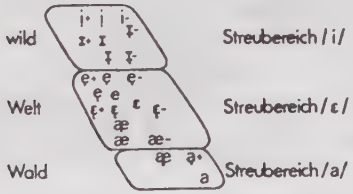


Abb. 86 Aus: Veith, LGL, 1973, 111/1

Einen solchen Streubereich prosodischer Merkmale vermag die Onomatopöie nicht in Phonemen zu visualisieren. Daher kann sich expressive Färbung erst in einem über diesen Streubereich als Grenzwert liegenden Signal zeigen. Dieses Signal ist in der Regel der Nachbarvokal im Schema, der gerundete Vokal im Gegensatz zum ungerundeten. Die nachstehende Skizze veranschaulicht noch einmal die natürliche Vokalfarbe und die mögliche Substitution, die die Funktion der expressiven Färbung eindeutig übernimmt. Diese graphemische Abweichung ist konsequenterweise ein orthographischer Fehler.

	hell	vs.	dunkel		emphatische Färbung
hoch	i: i	ü: ü		u: u	i → ü
	e: e	ö: ö	ə	o: o	e → ö
vs.	æ		a: a		↓ æ
tief		ae	ou ao		

Abb. 87 Das Qualitätsmerkmal Klangfarbe/ relative Tonhöhe bei Vokalen

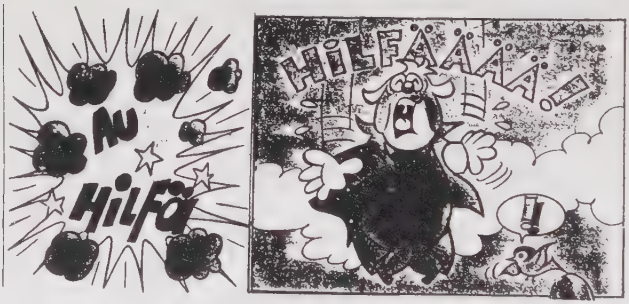


Abb. 88 Aus: Fix und Foxi, Kauka 1976

Zur Darstellung der konsonantischen Tonalitätsmerkmale wurde bereits angeführt, daß die Merkmalskopplung Stimmhaftigkeit/ Ungespanntheit bestimmend ist, hier also den Normalfall darstellt. Somit wird sich expressive Färbung in der Negation dieser Eigenschaften zeigen und als Ausdrucksmöglichkeit die Opposition gewählt. Es darf an dieser Stelle noch einmal an Ertels Untersuchungsergebnis der konsonantischen Merkmale (III. 4.3) erinnert werden, der ebenfalls herausstellte, daß die Wahl zwischen stimmhaften und stimmlosen Konsonanten einen wesentlichen Unterschied darstellt. Die graphemsprachliche Abweichung der

konsonantischen emphatischen Färbung stellt sich ebenfalls als Substitution und damit als orthographische Abweichung dar. Die folgende Darstellung veranschaulicht diesen Sachverhalt und eine Abbildung illustriert wiederum das Gemeinte.

	ungespannt	gespannt	
sth.	b d g v z j	p t k f/pf s tsch	stl.
		emphatische Färbung	

Abb. 89 Das Qualitätsmerkmal Klangfarbe/ relative Tonhöhe bei Konsonanten

Abb. 90 F.K. Waechter: Der Versager, Bild 7
Aus: ZEITmagazin 6, 1977

Emphatische Färbung liegt auch dann vor, wenn Endsilben umgangssprachlich verschluckt werden und sie eine entsprechende graphemische Umsetzung erfahren wie er → a, mal → ma (z. B. Kuck ma runta, oppa Opa kommt !). Und noch ein schönes Beispiel aus der Micky Maus: "Plödsinn, dem Ingeniör ist nichts zu schwör".

Als Anmerkung sei gesagt, daß diese vorgestellten Substitutionen im Comic Strip äußerst selten sind. Im pädagogischen Raum wurde gegen diese orthographischen Regelwidrigkeiten Sturm gelaufen und als Unterminierung des Bemühens um orthographisch richtiges Deutsch angesehen. Dabei war auffallend, daß diese Regelwidrigkeiten als weitaus stärkerer Verstoß aufgefaßt wurden als etwa die Konsonantenverdreifachung der emphatischen Dehnung. Anscheinend hatten sich die Sehgewohnheiten hierauf schon eingestellt. Was aber in jedem Fall verkannt wurde, war die kommunikationsadäquate Umsetzung von Sprache im Strip.

Die Comic-Zeichner haben sich zunehmend auf die Imitation der Intonationsmuster und Modulationsverläufe durch Typographie verlegt und hier ein differenziertes Repertoire von Darstellungsformen geschaffen. Die Intonationsstruktur, ob fluktuierend, steigend oder fallend, ist gleichwohl ein weiteres Merkmal der relativen Tonhöhe, bleibt aber in diesem Abschnitt noch unberücksichtigt. Darstellungsmittel der Intonationsstruktur werden im Kapitel 'Typographie' vorgestellt und eingehend erörtert.

5.2.2. Quantitätsmerkmale

Am Quantitätsmerkmal der Lautdauer läßt sich besonders einsichtig zeigen, daß sich Emphase als eine übertreibend deutliche Ausdruckssteigerung graphemsprachlich niederschlägt.

Die phonetische Artikulation der einzelnen Laute läuft stets in einer bestimmten Zeitsequenz ab, d.h. jeder Laut hat eine Mindestdauer. Davon sind Halbvokale sehr kurz, Verschlußvokale kurz, d.h. beide Phonemgruppen können nicht willkürlich ausgedehnt werden. Nur die stimmhaften Schlußlaute können kurzfristig angehalten werden. Zur Verdeutlichung der Längen nutzt die phonetische Lautschrift zwei verschiedene Möglichkeiten, einmal die Konsonantenverdopplung (Gemination), zum anderen das zusätzliche Symbol (:) (vgl. Sampson, 1976, 91). Letzteres erscheint für die comicale Onomatopöie unbrauchbar, da es in dieser verabredeten Bedeutung nicht jedermann zugänglich ist. Zur

Darstellung expressiver Emphase - auch für den hier anstehenden Teilaspekt der emphatischen Dehnung - ist die Onomatopöie nur an einer deutlichen Steigerung der über die Normalartikulation hinausgehende Phonemlänge interessiert. Dies läßt sich in der Transkription graphemsprachlich nur so darstellen, daß über die in der Graphemik einer Sprache bereits benutzten Längenzeichen hinaus Erweiterungen oder Zusätze vorgenommen werden.

Zur Veranschaulichung des Gemeinten werden die in der deutschen Sprache vorkommenden Vokal- und Konsonantengrapheme (ohne Berücksichtigung der Kurzvokale) in Anlehnung an eine Zusammenstellung von Veith (LGL, 1973, 127) aufgeführt. Die emphatische Dehnung wird dann in der Vokal- und Konsonantenfolge erst mit einer Verdreifachung überdeutlich. Da die Vokalverdopplung in der deutschen Sprache eine seltene Schreibweise ist, genügt hier häufig auch schon die Verdopplung, vgl. etwa die Wörter KRATSCH und KRAATSCH. Das Gleiche gilt auch für die Konsonanten [v] und [w] oder das Dehnungs-H, vgl. AH, AAH, AAHH. Sinngemäß gilt das Ausgeführte auch für die englische und französische Sprache, allerdings mit dem Zusatz, daß das Französische das diakritische Zeichen Zirkumflex (^) als zusätzliches Längenzeichen nutzt, vgl. CRÂÂC.

lang	länger
i ie ieh ih y ü üh u uh	ii iii iieh iihh
e ee eh ö öh o oo oh	üü uu uuh ööö
ai ei eih	(Vokalverdopplung,
äu eu	Vokalverdreifachung
au auh	+ Dehnungs-H)
	emphatische Dehnung

Abb. 91 Das Quantitätsmerkmal Lautdauer bei Langvokal und Diphtonggraphemen

lang	länger
p pp b t tt d dt k ck ch b bb d dd g gg m mm n nn ng n l ll r rr pf f v ff s ss ß sch tsch w s ch h	etwa: kk chch vv ww sss ppp lll rrrr (Konsonantenverdopplung, Konsonantenvervielfachung)
	emphatische Dehnung

Abb. 92 Das Quantitätsmerkmal Lautdauer bei Konsonantengraphemen

Es gilt festzuhalten, daß emphatische Dehnung erst eindeutig wird, wenn eine Verdreifachung des Phonems erscheint. Darüber hinaus kennt der Comic Strip jede mögliche Variation der Vokal- oder Konsonantenvervielfachung: er kann die Dauer eines Geräusches in extremen Längen von 12-15 oder mehr gleichen Phonemfolgen anzeigen. Wahre Meister hierin sind Uderzo/Goscinny in ihrem 'Asterix' und Jean Graton in seinem 'Michel Vaillant'.

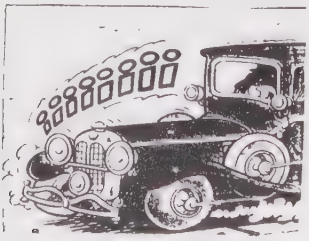


Abb. 93
Guilmard: Boogie & Woogie
(Scherben bringen Glück, ZACK 1, 1976)

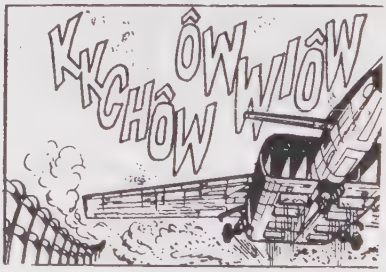


Abb. 94
Weinberg: Dan Cooper
(Die Männer mit den goldenen Flügeln, Koralle Verlag, 1976)

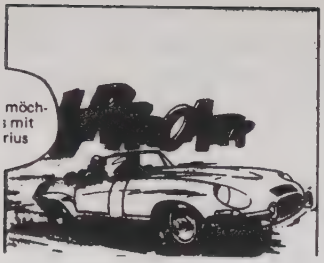


Abb. 95/96 Vance/Vernes: Bob Morane (Mission schwarzer Ritter, ZACK 1, 1976)

5.2.3. Intensitätsmerkmale

Das Intensitätsmerkmal der Lautstärke bezieht sich auf die Artikulationskraft, die in den stark variierenden Ausdrucksweisen der Rede in natürlichen und emotional-affektiv aufgeladenen Gesprächssituationen hörbar wird. Diese verbalen Lautstärkemerkmale können phonologisch nicht dargestellt werden, d.h. die Sinneswahrnehmung laut/leise ist phonologisch nicht distinktiv. Auch das hier einzuordnende relative Merkmal Akzent (Betonung) - eher an Silbeneinheiten gebunden - kann phonologisch und damit auch graphemsprachlich nicht umgesetzt werden. Hier wird das Mißverhältnis zwischen Sprechsituation und Möglichkeiten der Transformation in Schrift evident.

Eine Möglichkeit, Betonung als staccato zu visualisieren wird allerdings genutzt. Das Französische kennt dazu das Trema, zwei meistens über das i oder e gesetzte Punkte, die die getrennte Aussprache benachbarter Vokale anzeigen. Im Deutschen wie im Englischen hat man den Gedankenstrich in der gleichen Bedeutung übernommen. Der für das Intensitätsmerkmal zutreffende Teilaspekt der expressiven Emphase wird im folgenden

emphatischer Akzent genannt. Emphatischer Akzent in der Bedeutung "mit Nachdruck" wird hinter der Onomatopöie ebenfalls durch Satzzeichen angezeigt, dann in der Regel von zwei bis zu drei Ausrufezeichen.

laut	lauter, mit Nachdruck !
phonologisch nicht distinktiv, kann graphemsprachlich nicht verschriftet werden (nur typographisch)	zwei bis drei Ausrufezeichen Betonung: Gedankenstrich Trema
	emphatischer Akzent

Abb. 97 Intensitätsmerkmal Lautstärke

Abb. 98 Asbury: Kung Fu:
Die Gefangenen der wilden Berge
Aus: ZACK 2, 1976

Nun ist es durchaus nicht zutreffend, daß die Onomatopöie oder damit auch Schrift nicht in der Lage wären, das Intensitätsmerkmal der Lautstärke zu visualisieren. Dieses Quantitätsmerkmal wird voll und ganz von der Typographie getragen und in vielen Variationsmöglichkeiten ausgeschöpft. Das hier angeschnittene Problem der Interpunktionszeichen verweist ebenfalls stark in den Bereich der Struktureigenschaften, da sich Satzzeichen weniger auf die Phonologie als auf die Kennzeichnung suprasegmentaler phonologischer Strukturen beziehen.

Wenn auch die phonematische Analyse die drei Merkmalsklassen deutlich gegeneinander abheben konnte, so darf nicht verkannt werden, daß es sich um ein Konstrukt handelt und sich die Kategorien nicht immer so genau trennen lassen, zumal deutliche Interferenzbereiche bestehen.

Unter dem Intonationsverlauf wird der Melodieverlauf sprachlicher Äußerungen verstanden. Die Sprechmelodie besteht vor allen Dingen in der Veränderung der Tonhöhe, aber zusätzlich auch aus suprasegmentalen Merkmalen wie Junkturen und Pausen (vgl. Werner, 1972, 59 f.) und aus Variationen in der Betonung (Akzent) und der Dauer. Um die Tonhöhe eindeutig werden zu lassen, wird sie in ein direktes Verhältnis zur Dauer des Geräusches gesetzt. Die Bestimmung der Höhe ist nämlich in kurz tönenden Geräuschen nicht so genau bestimmbar. Die Schwierigkeiten bei der Erfassung der Höhe werden daher durch Reduplikation der Vokale ausgeglichen, und diese Vervielfachung steht wiederum in einem indirekten Verhältnis zur Dauer des Geräusches (vgl. Romportl, 1963, 195). So zeigt FLAATSCH deutlicher die im Vokal [a] verwendete Gesamtenergie als FLATSCH und FLIITSCH eindeutiger die größere Tonhöhe als FLITSCH.

Tonhöhen und Tonmodulation sind allerdings immer relativ.

> "Auch die Quantität eines Vokals darf nur in Relation zur Quantität der anderen Vokale innerhalb des Kontextes oder in Relation zu den nachfolgenden Konsonanten (Kontakt-

> Merkmal) festgesetzt werden, während die absolute Dauer von langen und kurzen Vokalen in einer gegebenen Sprache beträchtlichen Geschwindigkeitsschwankungen unterworfen ist, die durch die Sprechgewohnheiten des jeweiligen Sprechers und dessen expressiven Abweichungen vom normalen Sprechtempo bedingt sind. Ein langer Vokal muß ceteris paribus länger sein, als die ihn umgebenden Vokale" (Jakobson, 1956, 74 f.).

Die interferierende Einwirkung der Intonationsstruktur und eine zusammenfassende Darlegung des vorausgegangenen Abschnittes versucht die nachfolgende Skizze deutlich zu machen.

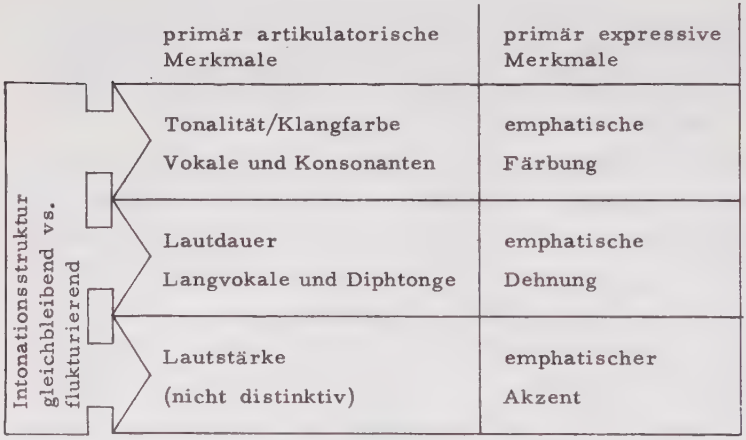


Abb. 99 Die Phonemik der Onomatopoese

Die interferierende Einwirkung der Intonation, allein getragen von der typographischen Gestaltung der Schrift, wird in ihrer Auswirkung natürlich erst dann deutlich, wenn das Gestaltganze des onomatopoetisch-typographischen Wortes in den Blick genommen wird. Hier liegt auch der Verbindungsbereich von der phonematischen Ebene zur morphematischen Ebene.
Abschließend bleibt noch festzustellen, daß auch das Sprachtempo (Geschwindigkeit) ein Intensitätsmerkmal darstellen könnte. Dies ist jedoch ebenfalls nicht phonologisch distinktiv, sondern

wird wiederum in Teilaspekten von der Schrift getragen. (Unter dem Bezugspunkt Dynamik in der Typographie läßt sich von einer 'eilenden' Schrift sprechen). Im Kapitel Typographie wird näher darauf eingegangen.

5.3. Rhetorik und Onomatopoese

Es gilt, einige Untersuchungsergebnisse des letzten Kapitels pointiert zusammenzufassen und ihren Stellenwert im theoretischen Rahmenzusammenhang zunächst der verbalen Rhetorik zu diskutieren.

Es wurde deutlich, daß die Stellung der Laute und Lautgruppen zueinander in verschiedenem Maße fähig ist, expressiv zu fungieren und sich Expressivität als Abweichung primär auf der morphologischen Ebene zeigte, aber auch phonologisch relevant ist. Weiter konnte erarbeitet und mit Beispielen belegt werden, daß die expressive Wirkung und damit die Rhetorizität umso größer ist, je seltener und abnormer die Lautgruppen im Vergleich zu normalen Wörtern vorkommen. Phonetische Äquivalenz- und Subtraktionsfiguren, Substitutionen als orthographische Regelwidrigkeiten und grammatische Deformationen ziehen bekanntlich die erhöhte Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Lautkörper. Abweichungen von der Normalität, originelle und ungewöhnliche Phonemsequenzen erhöhen die Aufmerksamkeit und stellen die manipulativen Mittel dar, die zum Zwecke der persuasiven Kommunikation eingesetzt werden.

Diese Deviationsmodalitäten, die bereits als rhetorische Operationen gekennzeichnet wurden, sollen im folgenden noch etwas eingehender diskutiert und im generativen Rhetorik-Modell Pletts (1977) veranschaulicht werden. Die verbale Rhetorik der Onomatopoese - die visuelle typographische wäre noch zu explizieren - ist als Teilrhetorik der Mikrorhetorik des Comic-Rechtecks zuzuweisen. Auf der syntaktischen Ebene ist eine

phonologische und eine morphologische Teilrhetorik mit jeweiligen Subrhetoriken zu erfassen. Diese Subrhetoriken sind als Emphatika herausgearbeitet worden. Die Matrix zeigt die verbalen rhetorischen Operationen der Onomatopoese auf der syntaktischen Ebene.

syntaktische Zeichendimension / rhetorische Operationen		regelverletzend				regelverstärkend
		Substitution	Addition/ Insertion	Substraktion Omission	Permutation	Äquivalenz
phonologische Ebene	Qualitätsmerkmal: emphatische Färbung	i ⟷ u stl. ⟷ sth.				
	Quantitätsmerkmal: emphatische Dehnung					Gemination Vokalverdreifachung
	Intensitätsmerkmal: emphatischer Akzent:/ Junktur					! ! ! - - -
morphologische Ebene	Wortbildungsform: kontrastive Emphase	stl. ⟷ sth.	Infixationen	Konsonantenclusters		
	Wortveränderungsform: subtraktive Emphase	comicale Onomatopöien		Derivationen "clipping"		
	Wortverbindungsform: reduplikative Emphase		Infixationen Bindesilbe	Kontaminationen, Blending		Palimphonie Akzent, Rhythmus

Abb. 100 Verbale rhetorische Operationen der Onomatopoese auf der syntaktischen Ebene

Die weitaus stärkere und differenziertere Rhetorizität zeigt sich auf der morphologischen Ebene. In der Wortsammlung sind nur die ein- und mehrsilbigen Interjektionen, lautgeschichtlich häufig schon sehr alt und die wenigen Kommandowörter als normale Wörter zu ermitteln, da sie lexikalisiert und dem natürlichen Wortschatz eines Sprechers angehören. Mit 15 % stellen diese normalen Wörter nur einen sehr geringen Teil dar gegenüber der Fülle (85 %) der Abweichungen. Hier ist es interessant, welche rhetorischen Operationen für die einzelnen Wortveränderungsformen vorliegen.

Bei den Derivationen von Nomen und Verben handelt es sich um eine Subtraktionsfigur, bei der ein morphologischer Bestandteil am Ende eines Wortes wegfällt. Diese Figur, in der Rhetorik Apokope genannt, wird auch unter dem Begriff 'clipping' erfaßt, da sie spezifisch aus der englichen Literaturgeschichte bekannt ist.
Die reinen comicalen Onomatopöien fallen als Devianzen auf, da sie nicht dem natürlichen Wortschatz eines Sprechers angehören. Sie entspringen der sprachschöpferischen Tätigkeit des Autors, werden in der Regel korrekt morphologisch konstruiert, spielen also mit dem Kontrastwert von Vokalen und Konsonanten, sind aber als Neuschöpfungen nicht lexikalisiert. Als rhetorische Operation ist Substitution zu konstatieren, eine Zeichenoperation, definiert als die Ersetzung eines Zeichens durch ein anderes infolge Selektion aus dem Repertoire. Erklärend ließe sich dazu ausführen, daß die Motivation zur Konstruktion der reinen comicalen Onomatopöie und ihre ästhetische Funktion im Bestreben nach Variation in der phonetischen Matrizierung klanglicher Eindrücke besteht. Die neuen Wörter sind als Ersetzung synonyme Ausdrücke, die versuchen, Abwechslung in die Gleichheit sprachlicher Muster zu bringen.

Rhetorizität auf der Basis der hier vorgestellten Devianztheorie

ist ein dynamischer Prozeß. Ein solcher dynamischer, prozeßhafter Aspekt ist auch in dieser Wortgruppe festzustellen. Einige Neuschöpfungen sind, da häufig vorkommend und massenhaft rezipiert, bereits in den allgemeinen umgangssprachlichen Wortschatz eingereiht worden, z.B. PENG, BOING, ZACK. Diese Wörter fallen als Abweichungen nicht mehr so stark auf, d.h. ihre Rhetorizität wird nunmehr nur noch schwach wahrgenommen.

Die Konsonantenclusters sind die eigenartigste Morphemgruppe innerhalb der Devianzen. Da sie keine eindeutigen Denotata haben, ist es unvorstellbar, daß sie jemals lexikalisiert werden könnten. Durch ihre geringe Referenzausprägung sind sie aber auch für unsere Einordnungsversuche nur schwer "griffig". Auf der morphologischen Ebene sind sie primär als Subtraktionsfiguren zu definieren, da ihr auffallendstes Kennzeichen das Fehlen der Vokale ist. Aus dieser morphologischen, subtraktiven Konstruiertheit ergibt sich auch die Konsequenz, daß sie unter phonologischen Devianzen nicht mehr erfaßt werden können. Andererseits wäre auch der Gedankengang interessant, sie als Substitutionen zu klassifizieren. Es wäre zu diskutieren, ob sie nicht als Substitution nonverbaler Zeichen gelten können, d.h. eine sprachliche, unartikulierbare Zeichenkonfiguration ersetzt ein nonverbales, gestisches Zeichen.
Da auf der morphologischen Ebene die meisten Wortgruppen als Devianzen ausgewiesen wurden, ist eine phonologische Abweichung davon als Abweichung von der Abweichung oder Metadeviation zu bestimmen.
Die phonologische Teilrhetorik der Onomatopoese ist relativ einfach strukturiert, daher von schwächerer sekundärer Rhetorizität. Vorherrschend sind äquivalente Figuren der Reduplikation in Form von Gemination, Vokal- oder Satzzeichenverdreifachung. Nur beim Qualitätsmerkmal der Phoneme wird emphatische Färbung als Substitution eingesetzt, Metaplasmen, die

einen stärkeren spielend-experimentellen Charakter haben und damit auch einen höheren ästhetischen Status.

Das folgende Schaubild veranschaulicht noch einmal die Subrhetoriken auf der syntaktischen Ebene:

Verbale Teilrhetorik der Onomatopoese: syntaktische Ebene

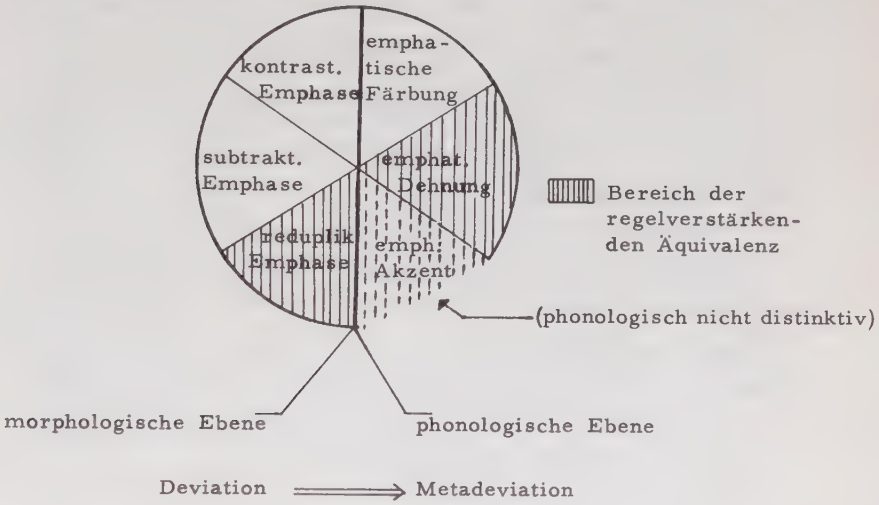


Abb. 101

Die semantische rhetorische Ebene der Onomatopöie ist wegen der fehlenden präzisen Referenz nur schwach ausgeprägt. Für die reinen comicalen Onomatopöien ließe sich die semantische Äquivalenzfigur der Synonymie feststellen, da der Sembestand als isosem oder nahezu isosem anzusehen ist. Die Wörter gehören zwar nicht zur gleichen morphologischen Familie (bei Dubois u.a. 1974, 95 f.: Synonymie ohne morphologische Basis), haben aber den gleichen Sem-Inhalt und weisen an zusätzlichen Merkmalen in der Regel Tonvarianten auf, (z.B. BUMM,

WUMM, BOMM, BROMM, BRONG). Für die Konsonantenclusters kann festgestellt werden, daß sie als Subtraktionsfiguren durch die Tilgung der Vokale, damit auch semantischer Merkmale, in relative Bedeutungslosigkeit (Asemie) absinken. Dubois u.a. (1974, 221 f.) kennzeichnen diese rhetorische Operation als Litotes. Für die Konsonantenclusters trifft ebenfalls zu, daß man weniger sagt, um mehr zu sagen !

5.4. Zur Referenzsemantik der Onomatopoese

Bevor die Erörterung der allgemeinen zeichentheoretischen (semiotischen) Beziehungen der Onomatopoese aufgenommen wird, soll vorweg der referenzsemantische Bezug geklärt werden, da für ihn in der Sprachwissenschaft bereits Aussagen vorliegen. Die Referenzsemantik beschäftigt sich mit den Beziehungen, die das Objekt zur Realität hat. Referent ist das, was das Zeichen bezeichnet, das Denotat oder Designat. Dieser Aspekt ist als 'logische Semantik' Teil einer allgemeinen relationalen Semantik, die die Interaktion aller Bedeutungselemente auf der Ebene der Zeichenkombination untersucht.

Aus der phonematischen Untersuchung ging hervor, daß zwischen der phonetischen (artikulatorischen) und phonologischen (akustischen) Seite der Sprache eine strukturelle Spannung besteht, die mit zunehmender Interjektionalität abnimmt und mit steigender Wortnormgerechtheit zunimmt, d.h. daß bei den Konsonantenclusters die kontrastive Spannung zwischen Vokal und Konsonanten auf einen Nullwert gesunken ist und hier die Grenze zwischen Sprache und Nicht-Sprache, den außerlinguistischen Lautäußerungen und 'speechless sounds' wie Schreien, Husten, Lachen etc. erreicht ist. Dies ist die periphere Zone, in der sich Artikulationsfähigkeit und Unartikulationsfähigkeit von einander trennen. Hier ist der Scheitelpunkt und der endgültige Zusammenfall der

phonologisch strukturellen Spannung der Sprache erreicht.

Die Gruppe der Ableitungen von Verben und Nomen zeichnet sich dagegen durch eine stärkere Phonologisierung phonetischer Varianten aus, und die reinen Onomatopöien und Lautgesten nutzen in zunehmendem Maße das phonematische Repertoire durch vielfältige Kombinationen von Phonemen, was jedoch zu einer Schwächung der funktionellen Spannung zwischen den Phonemen und phonetischen Elementen führt. Somit gilt für den lautlichen Charakter das allgemeine Gesetz, daß im interjektionalen Bereich die Möglichkeiten des Vorkommens, der Oppositionen, der Kombinationen einzelne Lauteinheiten reichhaltiger ausgeschöpft werden als im Bereich der normalen Wörter, sich dagegen in der normalen phonologischen Struktur durch die gegebene Opposition der Lauteinheiten ihre strukturelle Schärfe stärker zeigt.

Mit der Abnahme der strukturellen Spannung bei zunehmender Interjektionalität ist auch im semantischen Bereich eine Abnahme der logischen Bedeutung verbunden, was gleichzeitig eine Zunahme an emotionaler Bedeutung impliziert, d.h. die Zunahme der Interjektionalität ist auf der einen Seite gekennzeichnet durch mehr und mehr Diffusität und Unbestimmtheit in bezug auf die sachliche Bedeutung eines einzelnen Gegenstandes, bezieht auf der anderen Seite aber verstärkt den Objektbereich der Gefühle mit ein. Die Gruppe der Derivationen von Nomen und Verben zeichnet sich dagegen durch eine logisch sachbezogene Bedeutung, durch ein Maximum an Notionalität (Kořinek) aus. Von diesem Maximum führt die steigende Interjektionalität bis zu einer Irrelevanz in bezug auf die sachliche, lexikalische Wortbedeutung bei den Konsonantenclusters. Bei zunehmender Interjektionalität wird die Wortbedeutung mehr und mehr emotional eingefärbt und nähert sich im semantischen Bereich einer allgemeinen gefühlsmäßigen Verständlichkeit (émotion en général,

Fresnault-Deruelle), die ihren höchsten sprachlich möglichen Grad in den reinen Interjektionen und Konsonantenclusters erreicht. Sprachlosigkeit ist sprichwörtlich das unmißverständlichste Zeichen für Emotion, und von hier aus erklärt sich ebenfalls die Kürze und Prägnanz der Lautgesten und der zunehmende Gebrauch der Stammorpheme.
Auch für den morphologischen Plan läßt sich bei den reinen Interjektionen ein Verwischen der phonischen und lexikalischen Ebene feststellen, während die erste und zweite Wortgruppe mit höherem Arbitraritätsgrad auch die Schärfe zwischen dem phonischen und morphologischen Plan deutlicher zeigen.
Dabei ist unter diachronischer Betrachtung durchaus zu vermerken, daß sich Interjektionen dem normalen Lautwandel mit grossem Erfolg widersetzen und sich als lautgeschichtlich konservative Gebilde erweisen. So ist die Interjektion PAH lautgeschichtlich sehr alt. Im Deutschen wie im Englischen (hier BAH) bedeutet es Verachtung, im Russischen (BA) dagegen Überraschung und im Griechischen (BA) Ignoranz und Unglaube. Auch für andere Interjektionen gilt Gleiches. Während das Deutsche IH mit negativer Konnotation belegt ist, hat es im Spanischen positive Bedeutung (vgl. Stankiewicz, 1972, 253 f.).

Dieses Untersuchungsergebnis ist an und für sich nicht neu. Schon 1934 hatte der Prager Strukturalist J.M. Kořinek in seiner 'Studie z oblasti onomatopoje' indo-europäische interjektionale Sprachgebilde erforscht und den vermehrten Gebrauch von Wortstämmen, phonetisch-phonologischen Deformationen und Agrammatikalitäten herausgestellt. Leider liegt diese umfangreiche Studie (295 Seiten) nicht in deutscher Übersetzung vor. Anhand der reichlich zitierten deutschen sprachwissenschaftlichen Literatur ist allerdings zu ersehen, daß Kořinek mit dieser Arbeit intensiv in die damalige heftige Diskussion über Lautmotiviertheit und Sprachwandel eingegriffen hat. Exzerpte dieser Studie bilden die Aufsätze 1937/38 und 1939, aus denen im folgenden einige Gedanken und theoretische Überlegungen ergänzend hinzugefügt werden, da sich seine Ermittlungen weitestgehend mit den hier dargestellten Zusammenhängen decken.

Kořinek (1937/38, 48 f.) führt aus, daß der interjektionale Bereich einer Sprache um so deutlicher wird, je weniger typisch das normale Lautsystem in Erscheinung tritt. Je nach dem Grad der Interjektionalität verlieren die Sprachgebilde sowohl von der Seite des Bedeutens als auch von der Seite des Lautcharakters relativ von ihrer einzelsprachlichen Ausprägung, fallen dadurch aus dem Rahmen des normalen Sprachsystems heraus, nähern sich einer allgemein menschlichen und verständlichen Lautform und werden dadurch 'international'.

Je höher der Grad von Notionalität - Höhepunkt ist der Bereich der intellektuell fungierenden Semanteme - desto höher ist auch die Spannung zwischen der phonologischen und der phonetischen Seite der Sprache. Der Grad von Notionalität nimmt ab bis zu einem Bereich höchst affektiv fungierender Semanteme. In Grenzfällen hebt sie sich sogar auf, wenn die phonologische und phonetische Spannung der Sprache im Sinne eines Lautsystems zerfällt.

Diesen Sprachverhalt versuchte Kořinek in einem graphischen Schema zu veranschaulichen:

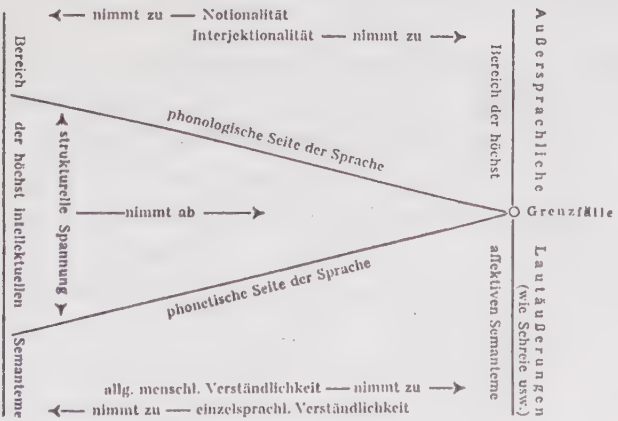


Abb. 102 Aus: Kořinek, 1937/38, 49

Für die morphematischen Erscheinungen stellte Kořinek (1939, 64) fest, daß der Drang nach Wortstämmen als grammatische Form, besonders beim Vokativ bei den Nomina und dem Imperativ bei den Verben umso stärker ist, je höher der Grad der Interjektionalität (bis zum endgültigen Zusammenfall des morphologischen und lexikalischen Plans). Dieses Untersuchungsergebnis trifft auch für die comicale Onomatopöie ohne Einschränkung zu.

Kořinek (1939, 65) zeigt einen weiteren interessanten Gedankengang auf, wenn er darauf verweist, daß zwischen dem Maximum an sachlich gegenständlicher Bedeutung und dem hohen expressiven Wert der Wortbedeutung ein Kompensationsverhältnis besteht, d.h. daß die diffuse Bedeutung durch eine Gefühlstiefe, eine generalisierte Gefühlsstärke, eben durch ein Maximum an Emotion kompensiert wird.

> "Eine Schwächung der Bedeutungshaltigkeit des Wortes wird durch eine quantitativ (nicht qualitativ) entsprechende Verstärkung der Bedeutungshaftigkeit der Laute kompensiert... und diese Tendenz nach semantischer Internationalität im interjektionalen Bereich des Wortschatzes geht Hand in Hand mit der analogen Tendenz nach Internationalität der phonischen Gestalt der betreffenden Semanteme."

Was Kořinek nicht deutlich machen konnte - bedingt durch den allgemeinen Charakter seiner Untersuchung - ist der geräuschimitierende Anteil im phonematischen und morphematischen Plan der Sprache. Bezogen auf den schallnachahmenden Aspekt der comicalen Onomatopöie gilt die Regel, daß ein Maximum an Emotionalität ein Minimum an Geräuschimitation impliziert oder anders herum, daß in der Neuschöpfung schallnachahmender Wörter primär schallnachahmende Funktionen wirksam werden und damit sprachgebundene logische Intentionen zum Tragen kommen, die sich in lautlichen und grammatischen Formkategorien ausdrücken. Somit wird der artikulatorische akustische Anteil der Geräuschimitation vor allem in den beiden ersten Wortgruppen

wirksam und nimmt mit zunehmender Interjektionalität ab (vgl. auch Wissemann, 1959, 326, Punkt 5; 237, Punkt 6).
Für die Onomatopöie im Comic können die referenzsemantischen Feinbezüge in Anlehnung an die Darstellung von Kořinek etwa folgendermaßen veranschaulicht werden:

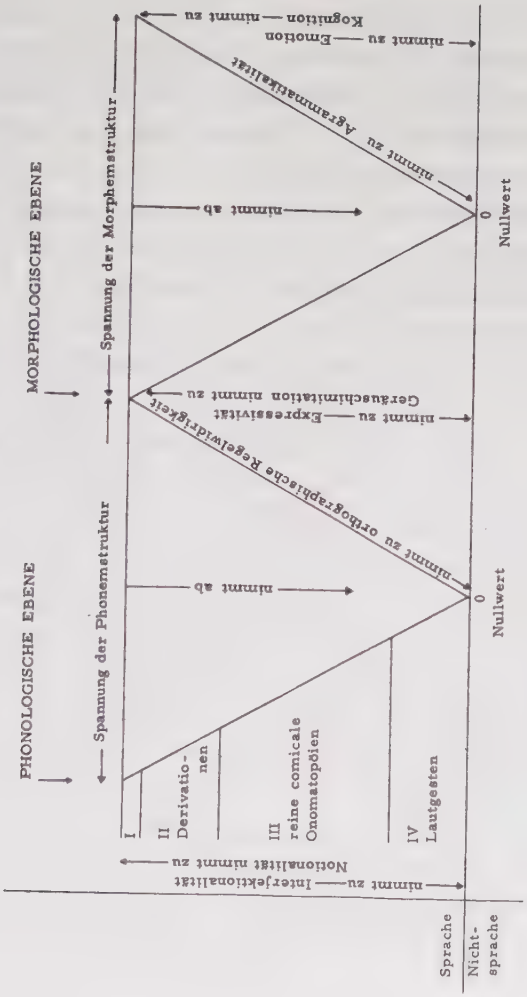


Abb. 103 Die Referenzsemantik der Onomatopöie

In der Graphik wurden die phonematische und die morphematische Ebene der Sprachschöpfungen von einander abgehoben. Dabei vermag die Zeichnung nicht zu verdeutlichen, daß die beiden Ebenen in den Konsonantenclusters zusammenfallen.

Die comicale Onomatopöie erweist sich im ganzen als ein dynamisches, flexibles Sprachgebilde, fähig zu einem Maximum an Schallnachahmung auf der einen Seite und einem Maximum an Emotionalität auf der anderen Seite. Für die Geräuschimitation bewegt sich die Onomatopöie im Feld der Strukturgerechtheit und bewußten Ausnutzung aller linguistischen Möglichkeiten vor allem in phonologischer Hinsicht. Die Expressivität und Rhetorizität des Phonem- und Morphemmaterials kommt aber erst in den Emphatika zur eindeutigen und überdeutlichen Wirksamkeit. Diese werden im phonematischen Bereich visualisiert durch orthographische Regelwidrigkeiten. Gekennzeichnet werden im phonologischen Bereich emphatische Färbung (o schröcklich tüfe Fünsternüß !), emphatische Dehnung (RRROAARR, WWRROOOMMM), emphatischer Akzent (HI-HI-I-I !!!). Sie werden weiter gekennzeichnet als Normabweichung im morphematischen Bereich durch Agrammatikalität, Zunahme an Wortstammartigkeit (Suffixlosigkeit) bis zur Aufhebung jeden Kontrastwertes in der kontrastiven Emphase des Konsonantenclusters. Auch Sprachrhythmisierungen, Alternanzen und reduplikative Emphase sind zu verzeichnen, ohne daß damit allerdings eine Bedeutungserweiterung verbunden wäre. Es wurden aber auch Lücken in der Ausdrucksfunktion sichtbar (etwa Lautstärke, Tempo, Intonationsstruktur), die augenscheinlich von der Typographie getragen werden, ein Repertoire, das bisher noch bewußt aus heuristischen Gründen ausgeklammert wurde.

Emotionen sind - werden sie nach außen sichtbar - stets gekennzeichnet durch Abweichungen von der Norm. Die Onomatopöie spiegelt damit das sozio-kulturelle Umfeld, in dem sich auch der

Rezipient verhält. In seinem Leben ist Zeigen von Emotion ebenfalls normwidrig, ist im Gefüge seines Sozialisationsprozesses nur in ganz bestimmten Lebensabschnitten (Kindheit), nur bei ganz bestimmten Gelegenheiten und zeitlich fixierten Zusammenhängen möglich, erlaubt, gern gesehen, entlastend (Theaterbesuch, Tanzveranstaltung, Fasching, Kinobesuch, Sportereignis).
Die Triebreduktion, das Beherrschen der eigenen Emotion als Wohlverhalten und als Norm in unserer Gesellschaft wird sicherlich häufig als Mangelsituation empfunden. Comics weichen durch ihre Expressivität in der medialen Präsentation und vor allem in den Onomatopöien von dieser gesellschaftlichen Norm ab und stellen damit einen möglichen Ersatz-(Frei-)Raum dar, über Identifikationsmechanismen dieser Mangelsituation begegen zu können. Hierin liegt sicherlich ein wesentliches Kriterium für den intensiven Comic-Konsum vor allem von Kindern und Jugendlichen.

Abb. 104

5.5. Die Situationsgebundenheit der Onomatopöie

Obwohl die Wortobjekte aus ihrer Bildintegration herausgenommen und isoliert mit sprachwissenschaftlichen Kategorien untersucht wurden, hat sich gezeigt, daß das Wortmaterial geeignet ist, kommunikative Absichten differenziert zu verwirklichen. In diesem Zusammenhang muß noch einmal verdeutlicht werden, daß es bei der Untersuchung der intra-sprachlichen Determinanten nicht darum ging, Bedeutung zu atomisieren zu einer Serie molekularer semantischer Komponenten. Um eine Überbetonung der

Logik zu entgehen, die nach meiner Auffassung auch gar nicht die Intention der comicalen Onomatopöie ist, soll noch einmal der Ansatz Ertels betont werden, daß psychisch greifbare vorsprachliche Strukturbedingungen Grundlage für die nachgewiesenen grammatischen Kategorien und schließlich auch für die Funktion und Regeln ihrer Verwendung sind (vgl. Ertel, 1969, 17). Sicherlich darf man mit Hörmann (1971) feststellen, daß die Onomatopöie in unzulässiger Weise um ihren Situationsbezug verkürzt wurde. Es darf nicht vergessen werden, daß die Onomatopöie eingebettet in einen Kontext narrativer und medialer Strukturen vorliegt. Dieser Kontext einer Gesamtsituation kompensiert die Diffusität im logisch semantischen Bezug zur Eindeutigkeit durch die Bildintegration.

> "Die Heranziehung eines Kontextes, d.h. einer zusätzlichen Information aus der (sprachlichen oder nicht-sprachlichen) Umgebung, löst also die semantische Anomalie auf. Die Entscheidung, wo zwei Bedeutungsmatrizen miteinander vereinbar sind oder nicht, wird also tatsächlich NICHT nach einem diesen Matrizen (oder, vager gesagt, der 'Sprache') inhärenten und deshalb ein für alle Mal festliegenden Kriterium automatisch gefällt, sondern sie wird von einem Sprecher/Hörer getroffen, der in einer bestimmten Situation steht und von ihr schon etwas weiß oder erwartet, was nicht in dem betreffenden Satz enthalten ist" (Hörmann, 1971, 318).

Auf die Kommunikationssituation der Comic-Rezipienten ließe sich dem Gedankengang Hörmanns folgend fortfahren, daß zu diesem bereits vorhandenen Wissen auch die mediale Lernerfahrung des Lesers mitschwingt, "vor allem in Form eines Wahrscheinlichkeitsprofils", das auf die weitere Präsentation projiziert wird und als Einstellung, Aufmerksamkeit, Motive und Intentionen steuert.
Wird also die Onomatopöie als Wort in ihrem Verhältnis zum Bild untersucht, dann sind Bild und Text so aufeinander bezogen, daß zwar semantische Moleküle mitschwingen, aber die Logik der Bedeutung unwichtig wird. Daraus folgt aber auch,

daß das Bildzeichen Onomatopöie das Bild bereichert, einen sonoren Effekt bewirkt und in der typographischen Gestaltung - also visuell - doppelt wichtig wird.
Spielte die Logik bei der Onomatopöie die bedeutendste Rolle, dann müßte es folgerichtig so sein, daß für jedes Geräusch auch das gleiche Schallwort eingesetzt würde. Dies ist aber nicht der Fall. Für ein und dasselbe Geräusch werden die verschiedensten Onomatopöien eingesetzt. Anhang 30 veranschaulicht verschiedene Onomatopöien, die für das Geräusch des Pistolenschusses verwandt werden. Die Beispiele ließen sich noch vermehren. Auch für den umgekehrten Fall trifft das eben Gesagte zu: dasselbe Geräuschwort wird für die verschiedensten Geräuschquellen verwandt. Anhang 31 veranschaulicht auch diesen Sachverhalt.

Daß das Wortobjekt gleichzeitig ein Bild-(Design) Objekt, ist, muß jetzt verstärkt in den Blick genommen werden. Daher wird im nächsten Abschnitt unter semiotischem Zugriff das Wort-Bild-Objekt in seinem zeichentheoretischen relationalen Zusammenhang erklärt, bevor die Einzelmerkmale der typographischen Gestaltung vorgestellt und erläutert werden.

6. Zeichentheoretische Überlegungen

Zur Verdeutlichung und näheren Bestimmung der perzeptiven Ähnlichkeit, den Abbildbeziehungen, die sich bei der Onomatopöie zwischen dem visuellen Signifikanten und dem autiven Signifikat ergeben, hat die strukturalistische Sprachwissenschaft kein Feininstrumentarium entwickelt. Dies erschien auch nicht notwendig, da für alle Wörter natürlicher Sprachen feststand, daß es Symbole seien, was für die Mehrzahl des Lexikons auch zu Recht bestand. Nichtsymbolische Aspekte wurden negiert, höchstens indexikalische Beziehungen bei Pronomen diskutiert.

Die Peirce'sche Semiotik, als fundamentalste und allgemeine Zeichentheorie, hat dagegen ein brauchbares theoretisches Instrumentarium entwickelt. Peirce' Theorie ist triadisch, der Relationenlogik verbunden, daher pluralistisch, relativistisch und pragmatizistisch. In der Peirce'schen Terminologie sind Onomatopöien durch ihre Ähnlichkeits- und Abbildbeziehungen als Ikone definiert.

Es muß zunächst geklärt werden, wieso hier von Ikonen gesprochen wird, obwohl wir es in der Sprache mit einem höchst konventionellen System, also mit Symbolen, zu tun haben. Erst danach kann die Frage nach dem Grad der Ähnlichkeit des onomatopoetischen Zeichens mit seinem Objekt näher bestimmt werden.

6. 1. Onomatopöien als degenerierte Ikone und Modelle der Objektrelata

Selektion ist eine der semiotischen Basisprozesse. Selektion, wie auch immer, impliziert ein Inventar, aus dem selektiert werden kann. Dazu kann man sich einen universalen Pool aller menschlich möglichen Laute vorstellen. Jede Sprache wählt ihre Laute aus diesem Inventar, und die Wahl wiederum charakterisiert ihre Sprecher in besonderer Weise gegenüber den Sprechern anderer Sprachen. Hierin zeigt sich die pragmatische Dimension, die Bedeutung des Zeichens in Beziehung zu ihren Benutzern. Innerhalb einer jeden Sprache geht die Selektion weiter zu grammatischen Formen und lexikalischen Termen. Alle Formen sind damit die Manifestationen von Zeichenprozessen. Alle Elemente des Repertoires, hier die Wörter des Lexikons, sind, unabhängig von den realen Beziehungen zu den Objekten, als hochkonventionalisierte Zeichen im allgemeinen Symbole. Onomatopöien sind damit ebenfalls vielschichtige komplexe Zeichenkonfigurationen und als arbiträre Zeichen ebenfalls dem

symbolischen Repertoire-System zuzurechnen.
Richtet man den Blick auf die Elementarzeichen, die phonologisch distinktiven Merkmale, dann wird es schwer einzusehen, daß hier Symbole vorliegen sollen. Diese Elementarzeichen stellen in ihren Formen, wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, Abbilder von Objektrelata dar, d.h. in den Elementarzeichen überwiegen nicht-symbolische, ikonische Elemente.

Nach Peirce (2. 247) ist ein Ikon ein Zeichen, das ein Objekt in wenigstens einem Merkmal abbildet, bzw. dem Objekt ähnlich sieht.

> "An Icon is a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of this own ... Anything whatever ... is an Icon of anything in so far as it is like that thing and used as a sign of it."

Aufgrund der Arbitrarität sind für Peirce alle sprachlichen Zeichen Symbole, jedoch zählt auch er die onomatopoetischen und metaphorisch gebrauchten Wörter ebenso wie die Adjektive und vor allem die Syntax der Sprachen zu ikonischen Zeichen, da hier das interpretierende Bewußtsein die abbildenden Beziehungen herstellt. So präzisiert Peirce (8.119) für den hier angesprochenen Sachverhalt am Beispiel des Vogelnamens 'Kuckuck':

> "Thus, the word 'cuckoo' does present a resemblance to the bird; but its onomatopoeia is a mere accident of its origin. It is further most used when cuckoos, or some effect of cuckoos, are really present; but this slight real connection is insignificant. It is constituted a name for the genus of birds exclusively by circumstance that an English-speaking hearer of the word will so understand it."

> "Jede iconische Repräsentation eines Objektes stellt offensichtlich einen Abstraktionsprozeß dar; denn das iconische Zeichen bildet sein Objekt durch gewisse übereinstimmende Merkmale oder Eigenschaften ab. Die durch das Icon geleistete Semiose der Abstraktion erstreckt sich auf die Kategorisierung oder Klassifizierung und ist somit zugleich auf ein kategorialisierendes Rahmenschema wie

auch auf ein konstruktives Gestaltungsprinzip eingestellt" (Walther, 1974, 112 f.)

In den Onomatopöien haben wir es also mit einem ikonischen Gestaltungsprinzip (Schallnachahmung) verbunden mit einem symbolischen Rahmensystem (Laute, Buchstaben) zu tun, einer Überschneidung der Art Ikon und Symbol. In dieser Objektüberschneidung werden die Onomatopöien auf eine Stufe niedriger Semiotizität verwiesen.

In der Bense'schen Terminologie werden verbale Ikone, wie es die Schallwörter sind, als degenerierte Ikone bezeichnet, da der Verlust der Ikonizität die Degeneration des Zeichens bedingt und Onomatopöien als Metazeichen (Zeichen des Zeichens) vorliegen. Degeneration als Zeichenverlauf innerhalb des Objektbezugs Ikon ist die Abschwächung eines ursprünglichen ikonischen Zeichens, etwa einer Farbfotographie, zu einem abgeschwächten ikonischen Zeichen, etwa einer Schwarz-Weiß-Fotographie.
In der folgenden Tabelle werden einige Typen degenerierter Objektrelata verdeutlicht, wobei die rechte Spalte die Terminologie Bense/Walther aufweist, die stärker auf die Semiose verweist und den Bezug zum Interpretanten herstellt, während die linke Spalte die einfachere Terminologie aufgreift, die z.B. auch Nöth (1975) benutzt.

Objektrelation		Termini bei Bense/Walther	Termini bei Nöth
a: Symbol + Index	Eigenname Hilferuf	Designativer Index Reagierender Index	Degenerierte Symbole
b: Symbol + Ikon	Adjektiv Metapher Onomatopöie	Degeneriertes Ikon (Ikon des Ikons, Metazeichen)	
c: Index + Ikon	Piktogramm (z.B. Totenkopf auf Flasche)	Generiertes Ikon	Degenerierter Index

Abb. 105

Obwohl Peirce den Prozeß der Generation/Degeneration nicht explizit verfolgt hat, ist die triadische Teilung des Objektbezuges von Ikon über Index zu Symbol als Folge steigender

Semiotizität aufzufassen und das Ikon als Firstness, der Index als Secondness und das Symbol als Thirdness kategorisiert. Der umgekehrte Zeichenverlauf der Degeneration bezieht sich demnach auf Symbol ⟹ Index ⟹ Ikon.

Kriterium der zeicheninternen Semiose der Generation/Degeneration ist für Bense der Grad der Abstraktheit, oder für Moles der Verlauf vom Abstrakten zum Konkreten (s. Anhang 29), oder im Sinne Saussures der Grad der Arbitrarität (Willkürlichkeit) oder Konventionalität eines Zeichens. Da Symbole keinen kausalen oder analogen Konnex zu ihren repräsentierten Objekten mehr haben, stellen sie zweifelsfrei die höchste Stufe der Semiotizität dar.

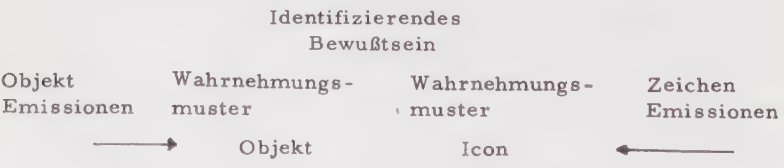
Über diesen Verlauf der generierenden Semiose im Objektbereich herrscht nicht allgemein Übereinstimmung. Es soll hier nur kurz darauf hingewiesen werden, daß die Bestimmung der Semiotizität im Sprachgebrauch wieder neu diskutiert wird. Schon der Prager Theologe und Mathematiker Bernard Bolzano (1781-1848) (1972, 27 f.), dessen semiotische Arbeiten durch Bense/Walther einem größeren Kreis von Lesern bekannt wurden, verfolgte für die Genese der menschlichen Sprache die drei Entwicklungsschritte von der Gebärdensprache (Index) über die Ähnlichkeitssprache (Ikon) zur Wortsprache (Symbol). Die Anregungen W.A. Kochs (1974) aufnehmend, diskutiert Nöth (1976) ausführlich den Spracherwerb unter ontogenetischen Gesichtspunkten als Verlauf der Semiose von Index über Ikon zu Symbol und weist den rückbezüglichen Verlauf der Semiose ebenfalls bei pathologischen Deformationserscheinungen, Schiziphrenie und Aphasie nach. Dabei stützt er sich vor allem auf die Forschungen und Erkenntnisse von Piaget, Wundt und Jakobson.

Während der Grad der Semiotizität sich auf die Triade im Objektbereich bezieht, ist der Grad der Ikonizität durch die einzelnen Elementarzeichen gekennzeichnet und wird durch die Häufigkeit ihres Auftretens bestimmt, d.h. der Grad der Gradation der ikonischen Identität wird durch die Menge der abbildenden Elemente bestimmt. Bense spricht in diesem Zusammenhang von ein- und mehrmerkmaligen Ikonen. Somit sind Onomatopöien als mehrmerkmalige Ikone anzusehen.
Das Erkennen der Übereinstimmungsmerkmale und deren Grenzwerte auf der weiten Skala der Ikonizität hat in der Semiotik

eine anhaltende Diskussion erfahren. Eco hat den Mechanismus der Wahrnehmung als Kommunikationsprozeß interpretiert und herausgestellt, daß der Grad der Ikonizität vom interpretierenden Subjekt festgestellt wird. Eco (1972, 202 ff.) führt aus, daß die ikonischen Zeichen nicht direkt die Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes besitzen, sondern nur Reproduktionen von Wahrnehmungskodes. Aufgrund des Kodes der erworbenen Erfahrung werden Stimuli der Wahrnehmungsstruktur erfaßt. Die Selektion der Erkennungskodes bewirkt, daß wirkliche Erfahrung und ikonische Zeichen sichtbare, angenommene und auch konventionalisierte Eigenschaften des Gegenstandes besitzen. Eco (1972, 213) konkretisiert:

> "...das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes ."

Damit wird das ikonische Zeichen als seinem Objekt ähnlich scheinend charakterisiert. Es wird gekennzeichnet als das Wahrnehmungsmuster, das vom Objekt aufgenommen und gelernt wird und mit dem Modell, das das Zeichen von diesem Objekt erzeugt, in vielen Zügen übereinstimmt. Brög (nach Wichelhaus, 1975) visualisierte diesen Sachverhalt so:



Hierzu führt Bense aus, daß sich die abbildende Leistung der Ikone auf die verschiedensten Aspekte und unterschiedlichsten Eigenschaften des Objektes beziehen kann. Er unterscheidet:

1. topologische, 2. strukturelle, 3. materiale und 4. funktionelle Ikone, die mit Wichelhaus (1975) folgendermaßen näher charakterisiert werden können:

> "1. topologische Icone - in der Kunst jede Gestaltung, die sich auf wahrnehmbare Objekte bezieht - die Landschaftsmalerei, das Portrait, das Interieur etc., die Fotographie, der Film;
> 2. strukturelle Icone, wie z.B. Modelle oder Supericone, wie sie in superierten Elementarzeichen vorliegen, die den Zusammenhang der Einzelzeichen verdeutlichen, d.h. eine Figur oder Gestalt des Zusammenhangs abbilden (Sätze, Schlußfiguren);
> 3. materiale Icone geben eine oder mehrere materiale Eigenschaften oder Objekte wieder (Farbe, Stofflichkeit) ... Materiale Icone haben den Charakter eines Empfindungsobjektes;
> 4. funktionale Icone,- die in sprachliche Symbole eingebundene Regel ."

Damit rückt auch der Prozeßcharakter der semiotischen Erkenntnisakte des Interpretanten stärker ins Blickfeld: die psychischen, physischen, sozio-kulturellen Vermittlungsbedingungen und der Einfluß unterschiedlicher Sozialisationserfahrungen auf die Wahrnehmung. Das bedeutet, daß Ikone zwar nicht unmittelbar verstanden werden, wohl aber unmittelbar wahrnehmbar und vorstellbar sind. Allerdings heißt das nicht, daß ikonische Zeichen nicht erklärt werden müßten. Sie müssen wie jedes Zeichen durch andere Zeichen erklärt und interpretiert werden (vgl. Walther, 1974, 61). Auch Nöth (1976, 45) bemerkt:

> "Die Herstellung ikonischer Zeichenrelationen scheint im übrigen vom Sender und Empfänger einen größeren intellektuellen Aufwand zu erfordern, als die vermeintliche Natürlichkeit des Zeichens suggeriert."

In diesem Zusammenhang ist es natürlich von größtem Interesse, ob schon nähere Ikonizitätsbestimmungen für den Untersuchungsgegenstand Onomatopöie von anderen Autoren vorliegen, etwa in der Art wie sie Moles erarbeitet hat (Anhang 29).

Das Literaturstudium förderte nur zwei Bemerkungen zutage, die leider beide nicht weiterhelfen und wegen der fehlenden näheren

Erläuterungen zudem noch unverständlich bleiben.

Die eine stammt von Eco und ist auf den ersten Blick durchaus vielversprechend, da er durch seine Arbeiten über den Comic-Strip (etwa 1972 b) durchaus als Kenner der Materie gelten kann. In seiner 'Einführung in die Semiotik' (1972 a, 22) äußert er sich zum Problem der Onomatopöie, wobei er vorschlägt, sie den musikalischen Kodes zuzuordnen:

> "In eine musikalische Semiotik kann wieder eine neue Untersuchung der onomatopoetischen Zeichen eingeführt werden (vgl. Jakobson, 1964, 1967), sowie eine neue Betrachtung der konnotativen Zeichen in der Musik."

Die Berufung auf Jakobson, dessen oben genannten Aufsätze hier in dieser Arbeit im Abschnitt zur Transformationsproblematik bereits ausführlich zitiert wurden, erscheint eher verwunderlich, da sich Jakobson nur sehr allgemein zur Musik äußert, etwa in der Art: 'Die Universalität der Musik ist so fundamental wie die Sprache in der menschlichen Kultur' (217), oder 'Wort und Musik überwiegen im Radio' (217), oder 'Die Sprache gliedert sich wie die Musik in Sequenzen' (218) (Übersetzung, F.W.). Da Eco keine weiteren Hinweise oder Erläuterungen gibt, bleibt die Bemerkung ebenso unverständlich wie der Bezug auf Jakobson. Mit dem Begriff 'Musik' scheint er allerdings öfter weitreichend und allumfassend umzugehen, wie das folgende Zitat belegen mag:

> "Das Bild (im Comic Strip, F.W.) ist kein rein 'musikalisches' Element, sondern übernimmt zusätzliche semantische Funktionen" (1972 b, 323).

Der zweite Hinweis zur Ikonizität der Onomatopöie stammt von R.A. Kroepsch. Kroepsch (1976) sucht unter sprachgenetischen Gesichtspunkten eine Folge steigender Ikonizität "als relativ grobes Muster" zu veranschaulichen, wobei er ebenfalls den Bezug zum wahrnehmenden Bewußtsein (Kognition) herstellt und die Onomatopöie wohl in diachronischer Sicht des Lautwandels als "proto-ikonisch" (ur-ikonisch) einordnet. Leider erfolgen auch bei ihm keine weiteren Erläuterungen im Text, so daß man seine Klassifizierung nicht ohne weiteres nachvollziehen kann. Jedenfalls ist sie so ungenau wie die von Eco und kann nicht verwendet werden.

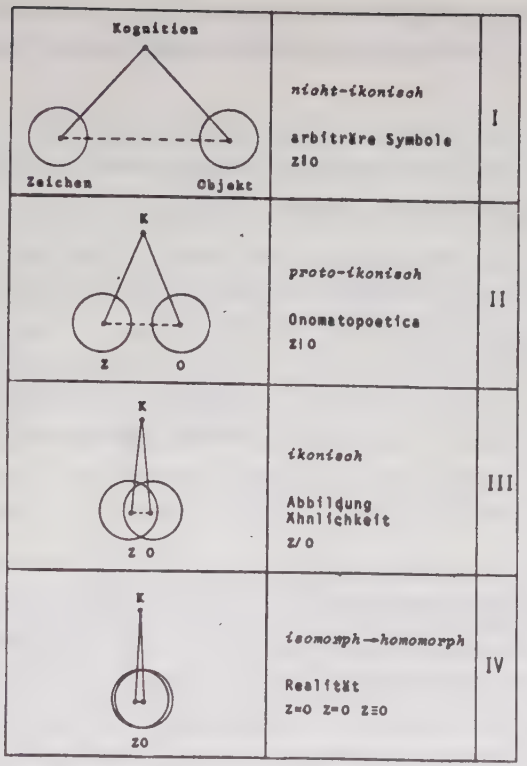


Abb. 106 Ikonizitätsgrade
Aus: Kroepsch, 1976, 255

Für unser Untersuchungsobjekt comicale Onomatopöie kann zusammenfassend festgehalten werden:

- daß sie als verbale Ikone auf eine Stufe niedrigerer Semiotizität verweisen, als etwa frei selektierte Terme aus einem Lexikon,
- daß sie als topologische Ikone gelten können, die durch den Fertigungsvorgang der Kopie einer Zeichnung zu einem Druckerzeugnis bestimmte Oberflächeneffekte aufweisen,
- daß sie vor allem als strukturelle Ikone gelten können, da sie aus superierten Elementen als Superikone vorliegen,

- daß sie als materiale Ikone gelten können, wenn die Lautqualitäten und Artikulationseigenschaften in Betracht gezogen werden,
- daß sie einen funktionalen Aspekt aufweisen, wenn etwa die Normabweichungen der Emphatika als rhetorische Operationen, Emotion überdeutlich werden lassen,

und

- daß sie in ihrer Ikonizität durchaus nicht von jedem Interpretanten verstanden werden müssen.

Es kann nun präzisiert werden, daß es in der folgenden Untersuchung um die semiotische Information des Wort-Bild-Objektes Onomatopöie geht, die sich wertmäßig gesehen umgekehrt proportional zur Semiotizität verhält. Bense/Walther definieren (1973, 41):

> "Wir verstehen somit unter semiotischer Information eines konkreten (realisierten) Zeichens den Grad der Präsenz des Objektes im Metaobjekt (d.h. im Zeichen) bzw. den durch das realisierte konkrete Zeichen fixierten Grad des 'Repräsentiertseins' des Objektes. Die semiotische Information eines Zeichens ist desto größer, je mehr mit ihm von dem, worauf es sich bezieht, repräsentiert (dargestellt) wird. In bezug auf das bezeichnete Objekt (also im Objektbezug) ist demnach die semiotische Information, die durch das Icon gegeben wird, größer als die, die durch den Index, und diese wieder größer als die, die durch das Symbol gegeben wird."

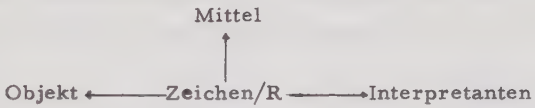
Da die Onomatopöie zusätzlich auch noch durch schriftsprachliche Zeichen typographisch gestaltet wird, muß auch noch für diesen Gestaltungsprozeß eine Präzisierung erfolgen. Nur so kann die Gesamtheit der 'likeness', nach Peirce der gesamte Bereich des oszillierenden/osmotischen Übergangs ikonischer Gradation, bestimmt werden durch die Gesamtheit der beteiligten Merkmalsmengen.

Die nächsten Abschnitte konkretisieren die semiotische Bestimmung der Onomatopöie als Superikon und versuchen zunächst eine

Klassifikation im Mittelbezug nach ihren Merkmalsmengen (Repertoire) und dann im Objektbezug eine Klassifikation ikonischer Gradation.

6.2. Onomatopöien als Superikone

Auch für Onomatopöien gilt, daß sie erst dann zu einem konkreten aktualen Zeichen werden, wenn nach der semiotischen Basistheorie über den Peirce'schen Universalkategorien die dreistellige Relation gegeben ist, indem sie als Mittel einem Objekt für einen Interpretanten zugeordnet sind.



Onomatopöien wurden bereits als sinnlich wahrnehmbare Objekte und Träger ästhetischer Zustände eingeführt, die über materialen Repertoires selektiert werden. Sie wurden als Einheiten gekennzeichnet, die aus einem verbal-akustischen und einem visuell-graphischen Repertoire verteilt sind. Die in zwei Arten von Semiosen verwendeten Einzelzeichen und deren Verknüpfungen bilden das Distributionsschema des Mittelrepertoires. Dieses muß mit dem Extensionsschema des Objekt-Bereiches in Beziehung gesetzt werden.

Wir wenden uns nun den internen vielschichtigen Zeichenzusammenhängen der virtuellen Zeichen zu, die "unabhängig von ihrer Wirkung oder ihrem Gebrauch betrachtet werden" (Bense, 1975, 94) und kennzeichnen zunächst das Mittelrepertoire.

Der Gebrauch der Elementarzeichen der Repertoires ist als interne Generierung zu charakterisieren.

> "Jedes realisierte Zeichen kann unter dem Aspekt seiner Substanz (Materialität) und unter dem Aspekt seiner Form (Formalität) betrachtet werden. 'Substanzelemente' und

> 'Formelemente', wie sie von Meyer-Eppler in die Grundlagen der Informationstheorie eingeführt wurden, sind als kategorial und medial unterscheidbare, ebenso fundamental wie universal wirksame semiotische Konstituenten zu betrachten, die vor allem im Rahmen der Realisationsthematik der Zeichen, Zeichenbezüge und Zeichenklassen wirsam sind" (Bense/Walther, 1973, 126).

Im Distributionsschema besteht die grundsätzliche Möglichkeit, durch zweifache Aufnahme und Verarbeitung von Elementen ästhetische Information entstehen zu lassen. Im Realisationsprozeß wählt der Zeichner/Kreator aus den beiden Repertoires Elemente aus, hier Lautgruppen als lexikalische Worteinheiten oder erfundene Phonemfolgen und typographische Formen und Gestalten, die er in Beziehung zur narratologischen Struktur und in Beziehung zur Situationsgebundenheit des Panel gezielt einsetzt. Die ausgewählten Elemente sind als das Positivrepertoire, die Elemente, die bewußt ausgeschlossen bleiben, als das Negativrepertoire zu bestimmen (vgl. Bense, 1971, 78). Dieser Anordnungs- und Auswahlprozeß kann prinzipiell an jeder beliebigen Stelle unterbrochen und für Verwendungs- und Bedeutungszusammenhänge überprüft werden. Dieser stetige Selektionsprozeß hat als stetiger Annäherungsprozeß auch für die Determination im Objektbereich, also auch für das Extensionsschema, seine Konsequenzen. Das Realisat (Onomatopöie) ist immer eine vom Kreator geleistete Distribution und Komposition von Mitteln, die nach ganz bestimmten Gestaltungsabsichten superierend aus Elementarteilchen ein Zeichen höherer Ordnung aufbauen, das als aktual vorkommendes lesbares Zeichen in einem narratologischen Zusammenhang steht, somit im Interpretanten dicentisch (abgeschlossen) fungiert, im Objektbezug ikonisch ist und im Mittelbezug Sinzeichencharakter hat, auch wenn es sich wie in diesem Fall um Sprache, also um Elementarzeichen mit Legicharakter, handelt (vgl. Walther, 1973, 134). In ihrem ästhetischen Zustand als Kreation sind Onomatopöien als semiotische Funktion von I und M verstandene

dicentisch-ikonische Sinzeichen. Sie sind somit als Superikone zu klassifizieren.

Im normalen Gestaltungsvorgang mit Sprache sind die Schriftzeichen als koexistierendes, hochkonventionalisiertes Rahmensystem (Form) ausgewiesen, das zum Zwecke der eindeutigen Interpretation im Interpretanten vollständig und abgeschlossen, also argumentisch sein muß. Schrift muß als argumentisch-symbolisches Legizeichen betrachtet werden. Als Materialisierung von Sprache dienen die Schriftzeichen nur zur Kodierung. Die Semiotizität des Dargestellten im Sinne einer selektiven statistischen Information bleibt damit konstant, so daß man eigentlich von einer 'Nullsemiose' (vgl. Bense, Paper 23) sprechen kann.

Für den hier näher zu untersuchenden Fall der Onomatopöie im Sinne eines textsortentypischen massenmedialen Zeichens wird das Repertoire der Schriftzeichen aber subjektiviert, höchst motiviert und durchaus individuell und unkonventionell eingesetzt. Die Erweiterung des Repertoires impliziert eine Veränderung des ästhetischen Zustandes und bedingt in der Determination des Objektbereiches eine Zunahme an semiotischer Information, die mit einer fallenden Semiotizität einhergeht, da der Grad der Repräsentiertheit der Geräuschnachahmung oder Gefühlsdarstellung durch die Buchstabenkonfiguration verstärkt wird. Das führt zu folgender Graphik:

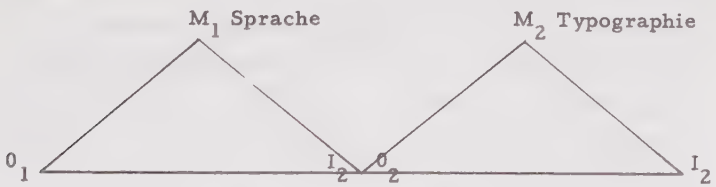


Abb. 107

Mit Hilfe des Peirce'schen Kreationsgraphen läßt sich dieser realisationstheoretische Gedanke folgendermaßen nach Bense (LGL, 31) darstellen (vgl. auch Bense, 1975, 60 und 127):

> "Im Rahmen des von Peirce angedeuteten semiotischen Realisationsschemas wird von der Vorstellung ... ausgegangen, daß jede kreative Realisation von der 'Erstheit' (1.) möglicher Gegebenheiten (Repertoire) zur 'Zweitheit' (2.) des wirklich gegebenen (realisiertes Objekt) nur dadurch gelangen kann, daß aus der 'Erstheit' (1.) mit Hilfe der 'Drittheit' (3.) einer Regel bzw. eines Gesetzes selektiert bzw. kreiert wird."

Dies veranschaulicht folgende Graphik (vgl. auch Bense, 1975, 60)

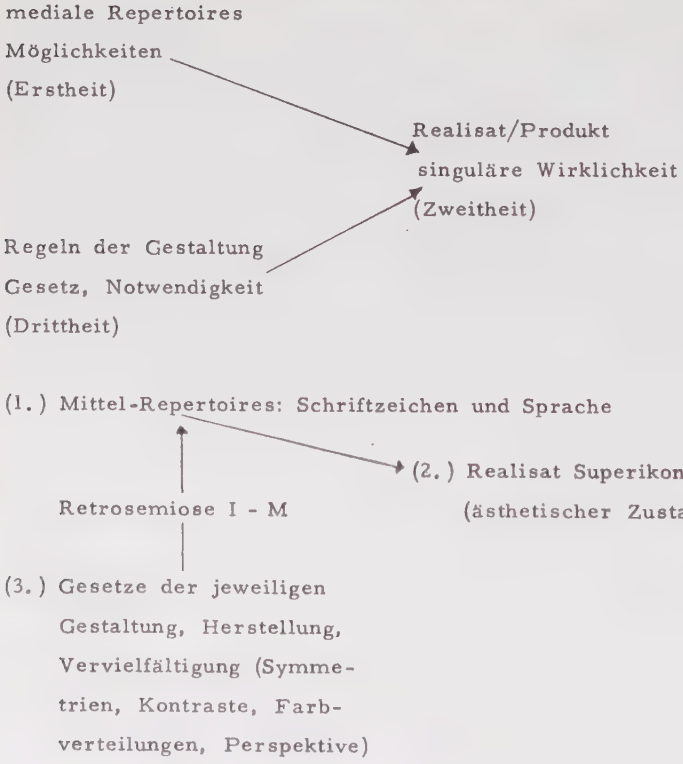


Abb. 108

Die miteinander verbundenen Semiosen von Sprache und Schriftzeichen führen zu einem neuen Interpretanten I_2, wobei die direkte Beziehung zum 0_1-Bereich bestehen bleibt. Die allgemein in Sprachen vorkommende Lautnachahmung und die spezielle comicale Onomatopöie sind gekennzeichnet durch unterschiedliche Distributionsschemata ästhetischer Semiosen. Durch die konkrete Hinzunahme von Elementen aus dem zweiten Repertoire (Typographie) wird die zunächst allgemein vorkommende Onomatopöie in ein einem bestimmten Medium zugehörendes Zeichen übergeführt und damit als speziell im Comic Strip vorkommend charakterisiert. Durch die Aufnahme und Verarbeitung der Schriftzeichen gewinnt das dargestellte Objekt ebenfalls an ikonischer Präsenz, d.h. die typographische Gestaltung greift in den Prozeß der Ikonisation unterstützend, erweiternd und verstärkend ein. (Die Beschreibung dieser vielschichtigen Objekt-Bezüge muß aus heuristischen Gründen zunächst noch zurückgestellt werden. Sie kann in sinnvoller Weise erst nach der typographischen Untersuchung erfolgen.)

In ihrer semiotischen Bestimmung ist die Schrift (Typographie) dem visuellen Mittel-Repertoire zuzuordnen. Dabei sind zum einen die Letter und zum anderen der Abdruck der Druckerschwärze als Quali-Zeichen zu werten. Die spezifischen Eigenarten des Abdruckes dagegen sowie die spezifische Buchstabengestalt sind als singuläre Zeichen anzusehen, während die Letter im Buchstabensystem legislativen Charakter hat. Im Objektbereich ist zunächst ein ikonischer Bezug festzuhalten, da die Buchstaben Laute der Sprache abbilden. Den symbolischen Bezug weisen die Schriftzeichen als konventionalisiertes System mit Regeln aus. Die Verbindung zwischen visuellem und akustischem Bezug wäre als symbolischer Index einzustufen, während sich die Richtungsbezogenheit als indexikalisches Ikon auswiese. Im Interpretantenbezug wären die Schriftzeichen im System der

Alphabete als argumentisch zu bezeichnen. Nur unvollständige Schriftgestalten haben einen rhematischen Konnex. Die Ausgeformtheit und individuelle Gestaltung dagegen wäre als dicentisch zu klassifizieren.

Beziehen wir uns wieder auf das Wortzeichen Onomatopöie, so kann für das Mittelrepertoire abgeleitet werden, daß das Phoneminventar der jeweiligen Sprache, im System der Kodifikation auf die Sprache im Allgemeinen bezogen, als Legizeichen anzusehen ist, da die Phoneme die gesetzmäßigen Bausteine von Sprache darstellen. Die Legizeichen konstituieren sich aus entsprechend vielen Konsonanten- und Vokalphonemen. Unter semiotischem Gesichtspunkt sind Vokale und Konsonanten zwei sprachliche Empfindungsklassen stimmlich artikulierbarer Qualitäten - also Quali-Zeichen - die als (Geräuschklassen-)Repertoire im Interpretanten zunächst noch rhematisch (offen) fungieren und im Objektbereich ikonisch (lautabbildend) sind.
Die vokalen Folgen (AAH, IIIH, OH) sind das Ausströmen stimmlicher Information, der Schrei als reine Qualität, in der Peirce'schen Terminologie rhematisch-ikonische Qualizeichen. In den reinen Onomatopöien und den Interjektionen des Typs KV zeigen die Phoneme im Zusammenspiel ihre kontrastiven Qualitäten, bei den vokalischen Interjektionen und den Konsonantenclusters jedoch ihre jeweils eigenen konsonantischen oder vokalischen artikulatorischen Qualitäten.
Die reinen Onomatopöien haben in der Regel einen erhöhten Anteil an Sinzeichencharakter, da sie individuelle singuläre Sprachschöpfungen sind. Mit zunehmender Konventionalisierung in den Derivationen nimmt der Anteil an Legicharakter zu. Auch im Bereich der Struktureigenschaften, des Akzentes und der Rhythmisierung in den vokalischen und konsonantischen Alternanzen ist Legizeichencharakter enthalten, der sich aus dem Regelsystem der Sprache ergibt.

Unter gestalttheoretischem Gesichtspunkt sind die Elemente als Teile 'totaler Gestalten' den Qualizeichen zuzuordnen, wobei die allgemeinqualitativen Variablen als expressive Elemente in den Phonemen mitschwingen und als Kovariationen vorliegen. Als Universalia einer jeden Sprache haben sie in ihren Wesenseigenschaften und Abweichungen in den Deviationen ihr gesetzmäßiges Merkmal, also legislativen Charakter.

Das linguistische Mittelrepteroire ließe sich etwa folgendermaßen veranschaulichen:

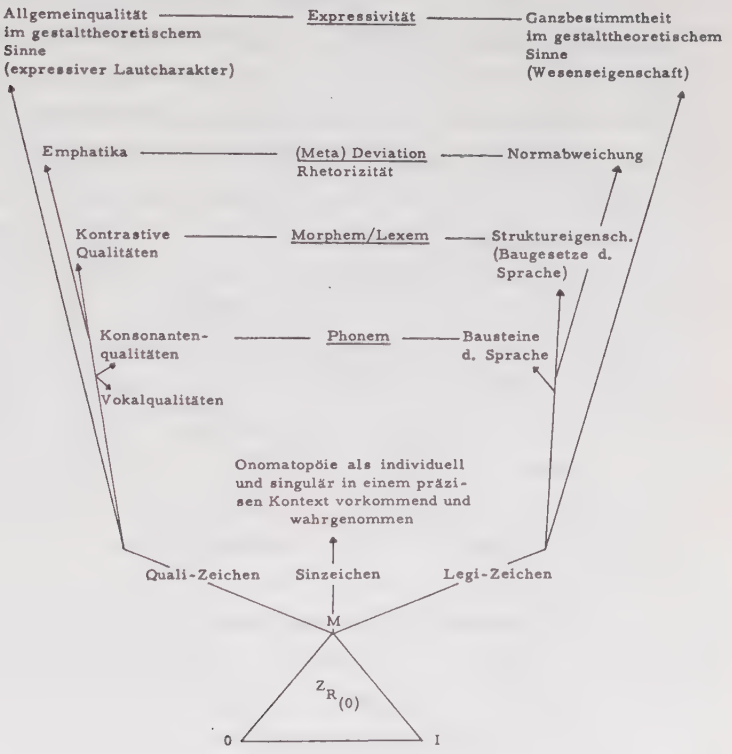


Abb. 109

In der Darstellung läßt sich die vielschichtige hierarchische Ordnung ablesen, ebenso wie die Steigerung und Ausnutzung der expressiven Möglichkeiten, die durch Sprache angestrebt werden. Expressivität ist damit eindeutig dem Mittelrepertoire zuzuordnen, d.h. Expressivität ist stets Mittel, das im Objektbezug auf den Gegenstandsbereich der Gefühle bezogen ist. Damit muß Emotion folgerichtig terminologisch immer dem Objektbereich zugeordnet werden.

Die Zeichenoperation der Superisation verdeutlicht, wie die Gestalten (Wortobjekte) aus Elementarzeichen Zeichen höherer Ordnungen aufbauen. Im Feld der Bedeutung sind die Elemente und Molekularzeichen bei distinkter und disjunkter Betrachtung der Firstness zuzuordnen. So ikonisieren die Phoneme in ihrem Gegenstandsbezug sowohl Geräuscheinzelheiten (Gradienten) als auch mehr oder weniger konkret/diffuse Gefühlsanteile wie Weichheit, Härte, Helligkeit, Tiefe, Dauer, die sowohl als Doppelempfindungen (Ton-Helligkeit, Ton-Farbe) als auch als komplexe heteromodale Empfindungen des Gesichts-, Gehör- und vor allem des Taststinns vorliegen. In diesen synästhetischen Bezügen schwingt ebenso ein Anteil von Symbolhaftigkeit mit wie der schon besprochene Anteil am konventionellen System Sprache. Die Molekularzeichen verweisen mit ihren Struktureigenschaften zusätzlich auf den indexikalischen Bereich: Wortanfang, Wortende und Ganzeigenschaften sind als Positionsindices, Alternanzen als Oppositionsindices, die Wortlänge als Ausdehnungsindex anzusehen.

Im Gegenstandsbereich Geräuschimitation und Darstellung von Emotion ist ein Bereich osmotischen Übergangs erkennbar, der durch den Kreuzungsbereich zwischen Schallereignis und Emotion dargestellt ist. Hier ist die Notionalität (Kořinek) verwischt, d.h. die von den Elementen ikonisierte Weichheit, Härte, Farbigkeit, Tiefe usw. sind sowohl dem Geräusch als auch der Emo-

tion zuzuordnen. Eindeutig auf Emotion bezogen sind nur die Emphatika - wie bereits ausgeführt - erkennbar an ihren Devianzen, etwa dem orthographischen Fehler, der in Kenntnis der Norm ausgeführt wird. Die Positions- und Oppositionsindices sind wieder stärker auf Geräusch bezogen, d.h. in der Ikonisierung von Geräuschen ist ein erhöhter indexikalischer Bezug zu notieren, der für die Ikonisierung von Emotion nicht in dem Maße festzustellen ist.

Die Ausführungen lassen sich wieder in einer Graphik veranschaulichen (s. folgende Seite), wobei die Bezugskomponenten im Objektbereich in Form eines Netzwerkes die vielfältigen Verflechtungen demonstrieren. Vom Schallereignis selbst übernimmt die Sprache nur die Ikonisierung gewisser 'Charaktereigenschaften' des Geräusches. Dabei ist die Aussage Lewandowskis (1975, 454), "daß der Lautkörper nur ein ungefähres Abbild des natürlichen Geräusches ist", sicherlich zutreffend, nicht jedoch der Nachsatz, daß "ziemlich willkürlich relevante Lautmerkmale gewählt" werden. Die in den allgemeinqualitativen Komponenten und den akustischen Eigenschaften der Phoneme liegenden Ausdrucksmöglichkeiten werden zur Ikonisierung nämlich in ihrer spezifischen Weise genutzt, wobei natürlich jede ikonisierende Komponente als Teilikon aufzufassen ist.

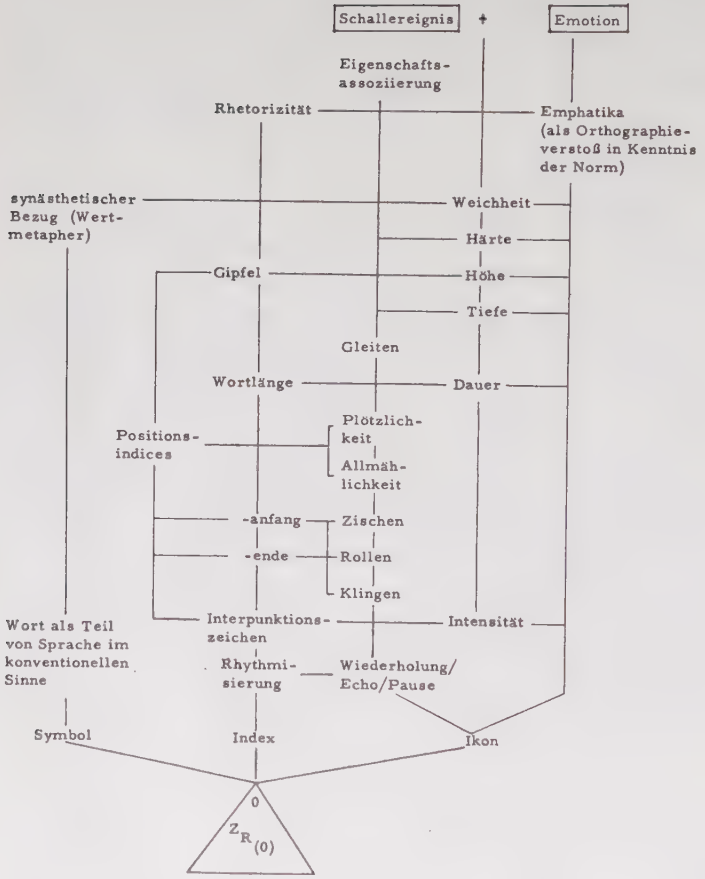


Abb. 110 Objektbezug der comicalen Onomatopöie: linguistische Seite

Verfolgt man nach dem Inklusionsschema den Verlauf der Firstness nach den zehn Peirce'schen Haupteinteilungen und damit den onomatopoetischen Zeichenprozeß in seinem Realisationszusammenhang, dann ergibt sich folgende Analyse in Anlehnung an Walther (1974, 88.ff. und 1977, 54 ff.):

1. Der Präsentationsmodus des Zeichens, das Zeichen selbst
   Trichotomie: a) Qualizeichen, Sinzeichen, Legizeichen;
   b) Potizeichen (potentiell mögliches Zeichen)
   Aktizeichen (aktual wirksames Zeichen)
   Famizeichen (vertrautes, konventionelles Z.);
   c) Tone (Färbung, Nuance), Token (Kennzeichen), Type (Typus)

Hierunter wird der Modus der Erfahrung des Zeichens verstanden oder wie das Zeichen vom Interpreten her erfaßt wird. Als Wortobjekt im Kontext der medialen Kommunikationsstituation ist die Onomatopöie stets Zeichen, ein Mittel der Repräsentation, also im Mittelbezug ein Sinzeichen (1.2), das seine Qualizeichen einschließt. Die aktuale Zuordnung beruht ebenso wie die richtige Verwendung auf bereits erworbenen Kenntnissen der Sprache und Typographie. Für den Leser ist die Onomatopöie damit ein aktuelles Zeichen, ein Aktizeichen nach Peirce, das seine potentiellen Möglichkeiten einschließt. Sie ist linguistisch gesehen ein Tone (Färbung, Nuance), die im medialen Kommunikationszusammenhang jedoch zu einem Token (Kennzeichen) generiert, da beim Wahrnehmen eine bestimmte Vorstellung erzeugt wird.
Der in der Darstellung des Mittelbezuges veranschaulichte komplexe Sachverhalt wird damit vereinfacht ausgedrückt.

2. Der Präsentationsmodus des unmittelbaren Objektes
   Trichotomie: deskriptiv, designativ, kopulativ

Hierunter wird verstanden, wie ein Zeichen präsentiert wird. Für die Onomatopöie muß hier 'deskriptiv' angegeben werden, da sie die lautlichen Qualitäten aller Schallwörter präsentiert

und beschreibt. Als Unterklasse 'comicale Schallwörter' verweist sie aber auch gleichzeitig auf sämtliche Schallwörter. Somit ist sie auch als designatives Zeichen anzusehen.

3. Der Seinsmodus des Dynamischen (externen) Objektes
   Trichotomie: abstraktiv, konkretiv, kollektiv

Das interne Objekt muß vom externen Objekt unterschieden werden. Im Comic Strip wird das Zeichen (vor allem das Bild) leicht zur Sache selbst, die man mit eigenen Augen gesehen zu haben meint, obwohl es klar ist, daß das Bild einer Sache nicht die Sache selbst ist, sondern nur Zeichen der Sache (vgl. Walther, 1973, 90). Das externe Objekt existiert, ist daher der Bezugspunkt. Die Onomatopöie ist dabei stets Zeichen etwa von Farbe, Härte oder Plötzlichkeit. Damit ist hier abstraktiv zuzuordnen, zumal fiktive Darstellungen selten wirklich aktuale Ereignisse wiedergeben.

4. Die Relation des Zeichens zu einem Dynamischen (externen) Objekt, der Objektbezug
   Trichotomie: Ikon, Index, Symbol

Hier hatten wir die abbildende Relation, die Ähnlichkeitsbeziehung und damit schon Ikon zugeordnet, wobei durch die typographische Gestaltung auch indexikalische Komponenten zu vermerken sind (vgl. die Ausführungen zur sekundären Schicht, der typographischen Gestaltung, III. 7. 1).

5. Der Unmittelbare (interne) Interpretant
   Trichotomie: hypothetisch, kategorisch, relativ

Der Unmittelbare Interpretant betrifft die Beziehung, wie das Zeichen verstanden werden soll, die 'Qualität des Eindrucks, die ein Zeichen zu erzeugen vermag'. Hier ist hypothetisch und genauer: expressiv anzugeben.

"Hypothetisch ist der interne Interpretant, wenn es sich um Metaphern, Vergleiche, Bilder, Annahmen, Prädikationen (von beliebigen Gegenständen) usw. handelt" (Walther, 1973, 91).

6. Der Dynamische (externe) Interpretant

Trichotomie: sympathetisch, provokativ, konventionell

Der Dynamische Interpretant bezieht sich auf die Art und Weise wie jemand auf das Zeichen reagiert. Für die Onomatopöie kann hier nur sympathetisch angeführt werden, da der Rezipient gefühlsmäßig auf das Zeichen reagiert. Sie kann nicht als provokativ aufgefaßt werden, da sie keine über das nur Gelesenwerden hinausgehende Handlung auslöst.

7. Die Relation des Zeichens zum Dynamischen (externen) Interpretanten, die Art des Reizes

Trichotomie: suggestiv, imperativ, indikativ
(auf das Gefühl bezogen), (auf den Willen bezogen), (auf das Denken bezogen)

Als Reizart muß suggestiv erkannt werden. Der Leser kann sich der Wirkung nicht entziehen, sie ist verstandesmäßig nicht beeinflußbar. Diese Wirkung ist auch beabsichtigt. Imperative Wirkungen, die etwa Handlungen auslösen, entfallen bei den Lautmalereien.

8. Der Finale Interpretant

Trichotomie: saturierend (Genuß erzeugend), praktisch (Aktion erzeugend), pragmatisch (Reflexion erzeugend)

Der Finale Interpretant bezieht sich auf den Interpretanten wie er das Zeichen von seinem Ziel, seiner Absicht her versteht. Saturierend, Freude bereitend, Genuß erzeugend, liegt hier auf der Hand. Da keine aktuelle Handlung beabsichtigt ist, kann nicht praktisch zugeordnet werden.

9. Der Interpretantenbezug, die Relation des Zeichens zum Dynamischen Objekt und Finalen Interpretanten
Trichotomie: Rhema, Dicent, Argument

Da wir die Onomatopöie in ihrem medialen narrativen Zusammenhang besprechen, muß Dicent notiert werden. In der verbaltypographischen Form im Kontext der Situation kann sie eindeutig dekodiert wahrgenommen werden. Demnach gilt sie als wahr. Immer wenn die Frage nach Wahr oder Falsch gestellt werden kann, ist Dicent zuzuordnen. Nehmen wir die Onomatopöie aber aus dem Kontext der Situation heraus, dann ist sie in ihrer Bedeutung offen, rhematisch, multi-interpretabel besonders im Bezug zur Emotion.

10. Die umfassende triadische Relation zwischen Mittel, Dynamischem Objekt und Finalem Interpretanten
Trichotomie: Sicherheit der Äußerung durch Instinkt,
Sicherheit der Äußerung durch Erfahrung,
Sicherheit der Äußerung durch Denken (Form)

Wenn der Leser instinktiv die Onomatopöie erfaßt und richtig dekodiert, dann ist damit Instinktsicherung exemplifiziert. Dies ist ohne den kontextuellen medialen Zusammenhang aber nur in den seltensten Fällen möglich. Er kann wohl kaum als 'visueller Analphabet' angesehen werden, wie er von Robinsohn tituliert wurde. Die Sicherung der Erkenntnis erfolgt aus Erfahrung. Erfahrung setzt Instinkt voraus und wird immer durch einen Lernprozeß erwirkt. Die umfassende triadische Relation ist als Sicherung der Erkenntnisse durch Erfahrung zu bestimmen. Damit wird das Superikon Onomatopöie in seiner Firstness bestätigt. Für den Realisationsprozeß im medialen Kommunikationszusammenhang kann festgestellt werden: die Onomatopöie ist

Sinzeichen im Sinne eines aktual wirksamen Zeichens;

1. Aktizeichen, Token (aktuelles Kennzeichen),
2. deskriptiv,

3. abstraktiv,
4. Ikon,
5. hypothetisch-expressiv,
6. sympathetisch,
7. suggestiv,
8. saturierend - Freude bereitend, Genuß erzeugend,
9. Dicent

und erreicht als Zeichen in der höchsten Inklusionsstufe:

10. Erkenntnissicherheit durch Erfahrung.

Zum medialen Zusammenhang, der Komplementarität zwischen Onomatopöie und Bild, bestehen enge Verbindungen und Verflechtungen, einmal zur narrativen Führung in der Sprechblase, zum anderen durch die visualisierten vielfältigen nonverbalen Kommunikationsmechanismen, Mimik und Gestik der handelnden Personen, verliert die Onomatopöie ihren aktuellen individuellen und singulären Zusammenhang, ist nur noch (1.) potentielles Zeichen, in der Dekodierung multiinterpretabel, (9.) Rhema, und man erkennt sie in der umfassenden Inklusionsstufe nur durch (10.) Instinkt.

6.3. Onomatopöien als Mikrodesignobjekte

Onomatopöien sind als Realisat Darstellung von Wirklichkeit (Welt) und im Objektbereich determiniert. Sie bestehen nicht aus Einzelzeichen, sondern semiotischen Zusammenhangsschemata. In der Objektwelt müssen sie den Designobjekten zugeordnet werden, so daß ebenfalls eine Bestimmung nach der semiotischen Designtheorie vorgenommen werden muß.
Im Kontext der Objektsysteme sind Onomatopöien, bezogen auf den Comic Strip bzw. auf die Comic-Serie (Designobjekte makrosemiotischer Generierung), als Mikro-Superzeichen und Mikro-Designobjekte einzuführen (Bense, 1971, 58). Nach dem von Bense entwickelten Designmodell und dem schon beschriebenen Kreationsgraph gehören sie damit zur Secondness und hier der Klasse der dicentisch-indexikalischen Sinzeichen an. Das Realisat

ist ein singuläres, abgeschlossenes Zeichen, das der Zeichner zunächst auf einem artistischen Trägersystem - Zeichenpapier, Folien, Tinten und Farben - aufzeichnet. Im technischen Verfahren der Reproduktion (Kupfertiefdruck, Offsetdruck, Rotationsdruck) wird das artistische Trägersystem in ein technisches Trägersystem übergeführt. Wie Brög (1976) nachgewiesen hat, ändert sich dabei der "skin-effect". Hieran hat der Kreator keinen Anteil mehr. Die Gebrauchsfunktion der massenhaften Rezipierbarkeit des Realisats zwingt zur technischen Fertigungsfunktion. Beide Funktionen sind als Bedingungsfelder eng aufeinander bezogen. Der Durchschnitt vom artistischen und technischen Trägersystem läßt sich als Trägersystem Design auffassen, was entsprechend auch für die Designobjekte begriffen wird.
Das führt zu folgender Graphik:

A	Technisches Trägersystem	A'	Technisches Objekt (TO)
C	Artistisches Trägersystem	C'	Kunstobjekt (KO)
∩	Trägersystem Design	∩'	Designobjekt (DO)

Abb. 111 Aus: Brög, 1976, 44

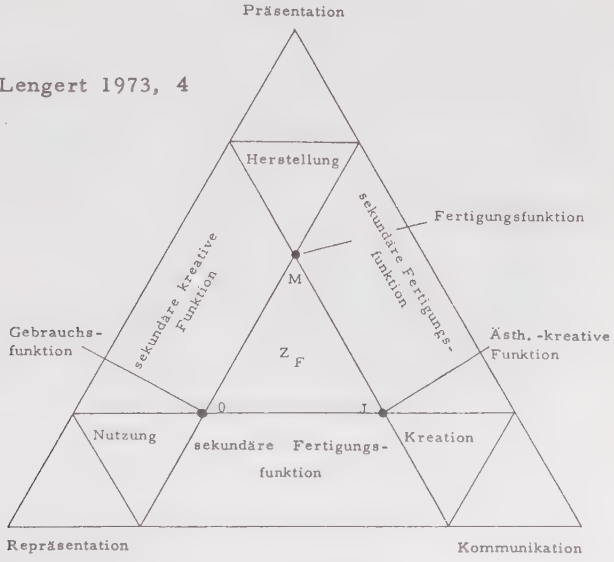
Die Schnittmenge Designobjekt (DO) macht noch keine spezifischen Aussagen zur möglichen Gewichtung der Anteile beider Trägersysteme.

Nach Kübler/Lengert (1973) bilden die schon genannten Funktionen der Fertigung und technischen Optimierung, der Gebrauchs- und Nutzungsfunktion mit der kreativ-ästhetischen Funktion die triadische Relation des Zeichenschemas eines Designobjektes.

Nach den von diesen Autoren angeführten graduellen Anteilen in der Gewichtung der jeweiligen Funktionen läßt sich für Onomatopöien festhalten, daß sie überwiegend als Träger ästhetischer Funktionen ausgezeichnet sind und durch die Verarbeitung vielfältiger typographischer Formen und Gestaltungen Komplexierung im Sinne von semiotischer Information anstreben. Damit übernimmt auch für Onomatopöien die Kommunikationsfunktion die dominante Rolle. Als sekundäre Funktion ist die Gebrauchsfunktion anzusehen, die gute Lesbarkeit und eindeutige Verwendung impliziert, während die technische Funktion eine untergeordnete Rolle spielt, die auch dem Rezipienten kaum mehr bewußt ist.

Auf das allgemeine Zeichenschema übertragen, wird die Fertigungsfunktion im Peirce'schen Mittelbezug, die Gebrauchsfunktion im Objektbezug und die kreative Funktion im Interpretanten angesiedelt. Auf das Iterationsschema der Designobjektes übertragen, weisen die comicalen Onomatopöien auf eine unbedeutendere Fertigungsfunktion, im Objektbezug auf die sekundäre Gebrauchsfunktion und im externen Interpretanten auf die primäre ästhetisch-kommunikative Funktion. Onomatopöien dienen also in erster Linie der Kommunikation und Repräsentation.

Abb. 112
Aus: Kübler/Lengert 1973, 4



In diesem Zusammenhang ist es von nicht unerheblicher Bedeutung, daß eine von einem Comic-Zeichner individuell gestaltete Onomatopöie, deren ästhetischer Zustand auf hohe semiotische Information angelegt ist und wie sie fast ausschließlich in anglo-amerikanischen und franco-belgischen Comic Strips vorkommen, durch die Übersetzung ins Deutsche ihre primär ästhetische Funktion verlieren, die Gebrauchsfunktion die dominierende Rolle übernimmt und somit der ästhetische Zustand in Richtung I ⟶ O generiert (vgl. Kapitel 8).
Die für die Bild-Druck-Medien allgemein und für den Comic Strip im besonderen anzunehmenden unterschiedlichen Anteile an Technizität und Ästhetizität lassen sich auch für den Mikrobereich der Onomatopöien nachweisen. Dabei interessiert in diesem Zusammenhang die Ästhetizität weitmehr als die Technizität. Der Designaspekt, die massenmediale Produktgestaltung, vollzieht sich als Kreation in der typographischen Gestaltung. Diese erfährt im Comic eine spezifizierte Ausdifferenzierung, die nun einer detaillierten Untersuchung unterzogen wird.

7. Typographie und Onomatopöie

Zunächst sei eine Bemerkung zum besseren terminologischen Verständnis vorausgeschickt:
Der Begriff Typographie wird hier in seinem Allgemeinverständnis als Technik der Schrift- und Satzgestaltung verwandt. In der Linguistik wird dagegen meist mit den Begriffen Graphetik und Graphemik operiert, wobei Typographie und Kalligraphie als deren Teilgebiete angesehen werden und Typographie wiederum als maschinenschriftliche Form gegen die handschriftliche (graphische) Form abgesetzt wird. Damit sind die Bezeichnungen

Graphetik-

> "Das sind insbesondere die Arten der Verschriftung, Schriften und Schreibweisen, ferner deren individuelle und soziale Differenzierungen, historische Normierungen" (Althaus, LGL, 1973, 105) - und

Graphemik -

> "die Wissenschaft von den distinktiven graphischen Elementen der geschriebenen Sprache, von ihren Relationen, Systemen und Funktionen" (Althaus, LGL, 118) -

in Anlehnung an die Begriffe Phonetik, Phonemik, Morphetik und Morphemik konstruiert.
Die Onomatopöie als graphemsprachlich gestaltetes Gebilde wird in der Regel handschriftlich ins Rechteck gesetzt und dann im technischen Herstellungsprozeß manchmal durch Maschinenschrift ausgewechselt und gedruckt. Aus diesem Grunde könnte hier auch der Begriff Typo-Graphemik geprägt werden, um auf das in diesem Fall angewandte Produktdesign hinzuweisen. Darauf wurde jedoch verzichtet, einmal, um sich nicht an der allgemeinen Begriffsverwirrung zu beteiligen, zum anderen, weil der Begriff Typographie (im lexikalischen Sinne von Buchdruckerkunst) im Allgemeinverständnis schon alle die Inhalte subsumiert, die der in der Linguistik gebräuchliche Begriff Graphemik erfaßt, zumal jede maschinell einsetzbare Letter auf der Grundlage eines gezeichneten Entwurfs entstanden ist und auch Faksimili-Übertragung eines kalligraphischen Schriftzuges möglich ist. Zudem verweist der Begriff Typographie stark auf den nicht unwesentlichen Designaspekt, hinter dem die bewußte Intention eines Autors/Kreators steht, mit dem typographisch gestalteten Wortobjekt bestimmte Prozesse im Leser auszulösen.

Damit wird die Typographie als Teilgebiet der Semio-Graphik oder des Semio-Designs gesehen, das sich hauptsächlich mit dem Entwerfen von visuellen Zeichengebilden, Zeichenkomplexen, Kompositionen, Alphabeten, Signets, Piktogrammen usw. beschäftigt (vgl. Bense/Walther, 1973, 91).

Für die Linguistik handelt es sich bei der Graphemik um ein Gebiet, dem nur unwesentlich Aufmerksamkeit geschenkt wurde und für das noch kein umfassendes Analyseinstrumentarium des graphischen Systems auch der gesprochenen Sprache entwickelt wurde. ((vgl. etwa die Diskussion in den Linguistischen Berichten 13 und 16 (Kettemann, 1971; Brekle, 1971 oder Hakkarainen, 1971) und die mehr pragmatisch angelegte Arbeit von Wentzlaff-Eggebrecht (1974). Selbst in dem von Baumgärtner u.a. (1973) herausgegebenen 'Funk-Kolleg Sprache, als Einführung in die moderne Linguistik', fehlt jeglicher Hinweis. Eine umfassende Darstellung findet sich allerdings im LGL (Althaus, 1973)).
Dies wäre um so notwendiger, da sich in fast allen heute vorkommenden Gebrauchstexten wie Werbung, Graphik- und Produktdesign, Zeitung und Journal hervorragende Beispiele für die vielfältigen Möglichkeiten typographischer Gestaltung finden lassen.
Aber auch die Typographen haben bisher kaum systematische Grundlagenforschung betrieben. Als umfassendste, systematische

Ansätze, trotz unterschiedlicher theoretischer Grundpositionen, konnten für diese Untersuchung nur die von Nerdinger (1960) und Berger (1975) herangezogen werden.

Die Onomatopöie findet durch die typographische Gestaltung eine Ästhetisierung, die sonst keine andere Textgestaltung im Comic Strip erfährt. Jede andere Sprachverwendung, die im Medium z.B. in Blasen oder epischen Vorspannen vorkommt, wird bei uns, im Gegensatz zum hand(druck)schriftlichen Verfahren in fast allen Ländern, in objektivierten Schriften visualisiert, d.h. im technischen Vervielfältigungsprozeß wird maschinenschriftlich der Schriftsatz hergestellt, so daß die Formen nicht mehr individualistisch gestaltet, sondern nach den funktionalen Maßstäben konstruiert sind, die optimale Lesbarkeit und Zweckdienlichkeit setzen und wobei das Repertoire auf die geometrisch-konstruierbaren Elemente reduziert ist. (Als Ausnahme, die diese Regel bestätigt, kann nur das Werk des amerikanischen Zeichners Walt Kelly angesehen werden (vgl. Abschnitt 7.1.1.).) Diese Schriften, heute meist als Grotesk (Futura), sind auf dem Formprinzip der klassischen Antiqua aufgebaut. Ihr Hauptmerkmal ist ihre statische Wirkung. Diese statischen Schriften scheinen für Onomatopöien ungeeignet, da sie durch ihre expressive Bestimmtheit und als Teil eines häufig sehr dynamischen und bewegten Bildinhalts anzusehen sind, eben primär an einer Steigerung der Ikonisierung der Intonation des Sprechaktes interessiert sind. Damit übernimmt die Typographie zusätzliche Funktionen in der Sichtbarmachung weiterer Bedeutungsinhalte und ist als Erweiterung der Kommunikationsfunktion anzusehen. Sie ist an zusätzlicher semiotischer Information interessiert, die sie als integriertes Bildelement in subjektiver dynamischer Form eher zu leisten imstande ist. Diese zusätzliche semiotische Information bezieht sich wiederum, wie in der phonematischen Analyse bereits ausgeführt, auf die Ikonsierung und Indizierung der gesprochenen Sprache, bzw. auf die

Art des Hervorquellens der Geräusche. Damit wird die Schriftgestaltung zur "Sehschrift" (Gerstner) oder "hypophysique de la parole" (Fresnault-Deruelle), wird eher gesehen als gelesen, reflektiert also nicht in jedem Falle auf optimale Lesbarkeit.

Als weiterer Hinweis mag hier schon angeführt werden, daß die andersartige typographische Gestaltung (Drucktypenwechsel) ebenfalls als Abweichung von der Norm anzusehen ist, der eine besondere rhetorische Funktion zugewiesen werden kann. Dem Leser ist sie zunächst Signal zur Änderung seiner Rezeptionshaltung und eine allgemeine Unterstützung des Dekodierens (vgl. Wentzlaff-Eggebrecht, 1974). Der Drucktypenwechsel ist aber auch zusätzlich als Index auf die phonische und quantitative Substanz der gesprochenen Sprache anzusehen oder wie Kettemann (1971, 52) formuliert:

> "...daß dem Leser visuell die gleiche Informationsmenge zur Verfügung steht, wie dem Hörer auditiv."

Für die typographische Gestaltung kann somit durchaus die Definition von Kröplien (1968, 14 ff und 32) herangezogen werden, der eben diesen Sachverhalt sinngemäß folgendermaßen zusammenstellt: Typographie realisiert und visualisiert Sprache mit Hilfe gebräuchlicher Schriftzeichen als physikalische Gebilde, deren Sinn es ist, möglichst viele Informationen eines Senders einem Empfänger zuzuführen, wobei sie stets auf Verständlichkeit reflektiert.

> "Aufgabe der Typographie ist es, die Idee des Textes zu vergrößern, indem die Veränderung den Grad der Entsprechung zwischen der Vorstellung und dem Original erhöht. Das heißt, daß die Idee (Bedeutung) der zu übermittelnden Botschaft durch das Material genauer, präziser, einsichtiger übermittelt wird, als es durch Sprache allein möglich wäre" (36).

Nerdinger (1960, 66) präzisiert das Gemeinte, wenn er sagt:

> "Die Darstellung einer Schrift, eines Zeichens oder Ornaments soll so gestaltet sein, daß ihr Sinn oder Wesen, ihre Zwecke und Absichten oder ihr Charakter, schon vor dem Lesen oder genaueren Betrachten errat-, fühl- oder wiedererkennbar und assoziierbar gemacht wird. Sie sollen etwas ausdrücken, das dem Inhalt eines Wort-, Zeichen- oder Ornamentgebildes gemäß ist oder entspricht.
> Je besser dieser Darstellungsdruck hervortritt, desto höher wird der (werbliche) Informationswert und um so gebrauchstüchtiger wird die Schrift, das Zeichen oder Ornament gebildet sein.
> Zeichen, Schrift, und Ornament müssen darum außer ihrer eigentlichen Leistung als Mitteilungs- und Bedeutungsträger noch reflektorisch wirken. Von ihnen ermöglicht die Schrift die direkteste, erste und gültigste Ausdrucksspiegelung eines Zweckes oder Sinnes, einer Zeit, Sache, Person oder eines Zustands."

Alsleben (1962, 105 f.) ergänzt für den informationstheoretischen Sachverhalt zugunsten einer geringeren Apperzeptionszeit beim Lesen:

> "Die Zahl der zu verwendenden Zeichen vergrößert sich damit. Nach einem informationstheoretischen Grundsachverhalt ermöglicht ein Mehr an verschiedenen Zeichen eine kürzere Ausdrucksweise. Die meisten typographischen Signale bieten zudem den Vorteil der Anschaulichkeit. Bedeutungen können deshalb oft ohne bewußte Anstrengung erfaßt werden. Es wird damit möglich, dem Darstellungsempfänger Superstrukturen sichtbar zu machen und ihm das Erkennen der Beziehungen der einzelnen Aussagen im gesamten Textzusammenhang zu erleichtern. Allerdings werden im extremen Fall derartige Textrealisierungen nur für stummes Lesen geeignet sein."

Damit legt die folgende Untersuchung das Hauptgewicht auf die Beschreibung der Erweiterung des typographischen Repertoirs auf der Basis objektivierter Schriften, in der heute üblicherweise, abgesehen von der Bundesrepublik, Onomatopöien im Comic Strip gestaltet worden. Von nachgeordnetem Interesse ist die Beschreibung der Grundelemente objektivierter Schriften, wie sie etwa Christa Berger (1975) in ihren semiotisch typographischen Untersuchungen vorgelegt hat. Die Grundgestaltungselemente

finden nur insoweit Beachtung, als an ihnen bestimmte Autorenintentionen wie etwa Ikonisierung der Lautstärke nachgewiesen werden kann.

Da die Onomatopöie in der Regel nur als Einzelwort gestaltet, evtl. noch als Komposition und Wortformation bei Reduplikationen vorkommt, entfällt als weiteres Gebiet der Untersuchung die Beschreibung des Layouts, der Schriftsatzgestaltung. Damit ist nicht gesagt, daß ein Zeichner seine Onomatopöie in immer wieder neuen Varianten, die eine nicht zur anderen passend, zeichnet; er behält durchaus seinen einmal in den Strip eingeführten Zeichenstil auch für die Schriftart bei, was wiederum als redundante Komponente im Regelsystem gelten muß. Die typographische Redundanz bezieht sich auf die gleichen Grundformen der Buchstaben als ästhetische Grundordnungen. Sinngemäß läßt sich hier auch das übertragen, was Bense (1969, 59) über den innovativen und redundanten Stil gesagt hat:

> "Zur Identifizierung des Stils eines Kunstwerkes ist es z.B. notwendig, den ästhetischen Zustand auf Ordnung, also auf den Redundanzbetrag zu reduzieren. Stil beruht nicht auf dem Innovationsbetrag, nicht auf Originalität, sondern auf dem Redundanzbetrag der realisierten Ordnung. Doch darf man nicht übersehen, daß es zwei Klassen von ästhetischen Zuständen und damit künstlerischen Objekten gibt: einmal die Klasse der Kunstwerke, deren ästhetischer Zustand auf Redundanz, auf Ordnung beruht, und dann die Klasse derer, die den ästhetischen Zustand als innovativen aufbauen. Ornamente, strukturelle Tendenzen weisen auf Redundanzentwicklungen im ästhetischen Zustand hin. Konfigurative, gestaltbildende Kreationen legen Wert auf starke Innovationsbildung, auf originale, singuläre Realisationen und hohe Beiträge der ästhetischen Information."

Der Kreationszusammenhang kann folgendermaßen gekennzeichnet werden: aus dem Repertoire bereits vorhandener Schriften werden nach empirischen Erfahrungswerten und künstlerischem Ermessen (Erstheit) unter Einhaltung des konstruktiven Regelsystems der Buchstabenformen und des zeichnerischen Stils

(Drittheit) subjektivierte neue Schriftvarianten vom Zeichner geschaffen (Zweitheit).
Die Erweiterung des typographischen Repertoires auf der Basis der Grundelemente objektivierter Schriften ist ebenfalls als Deviation zu erfassen und gerät dadurch sofort unter den Blickwinkel rhetorischer Manipulationen, d.h. daß sich auch in der typographischen Gestaltung rhetorische Operationen nachweisen lassen müssen, die zum Zwecke persuasiver Kommunikation eingesetzt werden.
Jede Art der typographischen Ausgestaltung führt eine sonst schwache Ästhetizität in eine starke über. Die Abweichungen wirken innovativ und weisen neben ihrer Ästhetzität auch auf Rhetorizität, ein Problem, dem später noch verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet werden soll.

7.1. Typographische Untersuchung

Zur Beschreibung der verschiedenen Aspekte der typographischen Gestaltung ist es wieder notwendig, die hierarchisch aufeinander bezogenen Abhängigkeiten der Zeichenschichten gegeneinander abzuheben.
Die Schrift als Superikon ist im Objektbezug ikonisch gegeben, d.h. sie bildet die 52 Lautbedeutungszeichen, die Ziffern, Interpunktions- und sonstigen Zeichen ab. Dabei ist die Gestalt (Form, Figur) als Zeichenschicht primärer Ordnung von grundlegender Bedeutung. Der Begriff Gestalt wird dabei im makroästhetischen Sinne verstanden als Formteile, die die mikroästhetischen Elementteile, in Konfiguration verbunden, mit einschließen. Bense (1969, 53) definiert:

> "... Gestalt im Sinne des Begriffs, den Christian Ehrenfels entwarf und der im Sinne der Gestaltung keine maximale Grenze besitzt. Makroästhetisch und wahrnehmungsmäßig erscheint sie primär als Form, als Figur des Randes oder als Berandung unter Vernachlässigung der 'inneren

> Punkte'. Mikroästhetisch sind jedoch auch diese relevant. Gestalt erweist sich daher in diesem Falle als Konfiguration im verallgemeinerten Sinne des geometrischen Begriffs, danach es sich, verallgemeinert, um ein System von Punkten und Geraden oder Punkten, Geraden und Ebenen mit Inzidenzeigenschaften handelt, ... also auf jeden Fall die Elemente des Repertoires selektiv in Betracht gezogen werden."

Die primäre Buchstabenschicht gewährleistet als Skelettschicht in hohem Maße die Identifizierbarkeit und leistet die Erkennungsdienste. Sie läßt sich nach Berger (1975, 46) als "assertorische" (eigentlich behauptende) Zeichenschicht definieren.
Hiervon zu unterscheiden ist die zweite Schicht, die sekundäre Buchstabenschicht. Diese bezieht sich verstärkt auf die prozeßhafte funktionale Verwendung. Dabei zeigt sich die Schrift einem ungeheuren Leistungsanspruch gewachsen durch eine praktisch unbegrenzte, jedoch endliche Vielfalt in den Formvariationen. Diese Formvariationen geben ihr ganz bestimmte charakterliche Anmutungen, historische und stilistische Eigenarten. Neben der Gestaltvariation als Schrifttyp wird sie weiter geprägt durch die Umgebungs- und Situationsgebundenheit, die Anordnung der Buchstaben oder den Zeilenverlauf auf einer Fläche, die variable Form- und Gestaltungsebene. Diese wiederum kann beeinflußt werden durch typographische Elemente oder zusätzliche Zeichen (Piktogramme, Ideogramme) und Farbe.
Mit Berger (1975, 49) kann diese sekundäre Schicht auch als "assoziativer Aspekt" der Schriftzeichen aufgefaßt werden. Semiotisch lassen sich Gestalt und Gestaltungsebene im Objektbezug so bestimmen:

> "Die <u>assertorischen</u> zeichen, die eine unmittelbare 'wiedererkennung' eines bestimmten buchstabens ermöglichen, sind als <u>anpassungsicone</u> zu bestimmen. Das heißt, daß die gestalten oder skelette der buchstaben iconisch sind, die <u>freie gestaltung</u>, die als 'zuordnung einzelner Elemente zu dieser gestalt' umschrieben werden kann oder als annäherung an die ursprüngliche gestalt zu sehen ist, ist <u>indexikalisch</u>.

> Die von vorgegebenem alphabet konventioneller Art völlig freie gestaltung, die eine unabhängige realisierung darstellt, selektiert die buchstaben nach einer 'disposition des interpretanten', unabhängig vom vorgegebenen schriftbild, und damit symbolisch" (Berger, 1975, 55).

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch das methodische Vorgehen bei der nun folgenden Darstellung der funktionalen Seite der typographischen Gestaltung. Die Onomatopöie ist an ihrer 'Wirkungsform', an ihrem assoziativen Aspekt interessiert. Damit scheidet eine völlige freie Gestaltung, als unabhängige Realisierung, aus. Im folgenden wird zunächst das Schriftenrepertoire der comicalen Onomatopöie vorgestellt, das wiederum nach drei Funktionsarten in seiner Wirkungsform unterschieden wird:

1. nach seiner Ausdehnung und Gestalt (Form),
2. nach seiner Anordnung in der Fläche und
3. nach den typographischen Signalen, der Umgebungssituation und Farbigkeit.

7.1.1. Der assoziative Aspekt der Gestalt

In diesem Abschnitt werden alle die Gestaltungskomponenten erfaßt, die sich auf die Grundgestalt der einzelnen Schriftarten und den Gestaltaufbau beziehen. Die Schriftarten werden nach ihrer Proportion, ihrer Ausdehnung, nach Stärke und Größe, der Richtung und dem Abstand der Formteile zueinander, dem Duktus und Rhythmus, beschrieben.

7.1.1.1. Die Schriftart

Die im Comic Strip vorkommenden Schriftarten bewegen sich im Repertoire bekannter Schriften, wie sie im Laufe der geschichtlichen Entwicklung entstanden sind. Im Anhang 32 werden die Schriftcharaktere in einer Darstellung von Nerdinger (1960, 233) veranschaulicht. Wenngleich auch hauptsächlich die moderne Grotesk und seltener Schreibschrift oder andere Schriften eingesetzt

werden, so spielen doch einige Zeichner die Schriftvarianten durch. Dabei sind zwei unterschiedliche Bedeutungsfelder zu kennzeichnen:

Im ersten Fall wird der geschichtliche Entstehungsort der Schrift der betreffenden Nationalität zugeordnet. So kennzeichnet etwa Uderzo in seinem 'Asterix' in dieser Weise Personen nach ihren Volksstämmen und Nationalitäten, Ägypter durch Hieroglyphen, Griechen durch 'griechisch' anmutende Angleichung, Goten durch Gotisch etc. Anhang 33 vermittelt einen Einblick in den Variantenreichtum, wobei 33.2 zeigt, mit welcher Kunstfertigkeit Kelly die lateinische Schrift durch Umstellung (Permutation) der Buchstaben in eine für uns "lesbare" kyrillische Schrift überführt.

Auch die zweite Bedeutungsvariante wird in weitaus subtilerer Form von Walt Kelly in seinem 'Pogo' genutzt. Kelly ist der glänzendste Spieler auf der typographischen Partitur. Für beinahe jede seiner Figuren im Okefenokee Swamp - und das sind ca. 150 - hat er eine individuelle charakteristische Blasenform und einen individuellen Schriftzug entwickelt. Dabei ordnet er einmal den Beruf, dann die charakteristische Ausdrucksweise und Sprechmelodie, vor allem Aspekte von Charaktereigenschaften oder eine augenblickliche Gemütsverfassung zu.

So kann Reverend Molester Mole MacCarnony, der potestantische Heuchler, nur in Fraktur (einer Weiterentwicklung der Schwabacher, der gotischen Buchschriften und der Textura) reden und um Hilfe schreien, da sich in dieser Schriftart sein bigottes Getue und seine altmodischen, starren, pharisäerhaften Ansichten - auch im historischen Verständnis dieser Schrift - am deutlichsten zur Geltung bringen lassen. Der Galgenvogel Sarcophagus MacAbre, Geier und Scharlatan, kennzeichnet sein salbungsvolles Gerede mit Typenwechsel und einem entsprechend passenden Trauerrand um die Blase in Art einer Todesanzeige. Der Bär, Phineas T. Bridgeport, kündigt als Conférencier die Wahl der Miss Kosmos als Schönheitskönigin an, wobei seine flammende Ansprache in Zirkusmanier (in Anlehnung an P.T. Barnum, den Zirkuskönig) erscheint. Seine weiteren Gedanken (der Diktion W.C. Fields nachempfunden) geraten als Reportage

in entsprechendem Layout. Oder der Tiger Tammananny, der in den Typen seiner Remington denkt und schreibt (vgl. Vorwort zu Walt Kelly, 1974 dt.)

Abb. 113 Aus: Walt Kelly, Pogo (1949 - 59)
Benayoun, 1968, 53 f.

Sehen wir aber von diesen Ausnahmen ab, die eher Einblicke in die noch ausschöpfbaren typographischen Gestaltungsmöglichkeiten gewähren. Von den repräsentierten Schriftarten Grotesk, synthetisierter Antiqua, Fraktur und Schreibschrift wird in Deutschland primär die Grotesk (Futura) benutzt, in der ausländischen Comic-Produktion häufiger die serifenlosen Antiqua. Grotesk und Fraktur bilden dabei zwei Extreme, während die Antiqua ein Mittelmaß darstellt. Die Fraktur, mit Verzierungen und 'Elefantenrüsseln' ausgestattet, steht der verzierungslosen, auf optimale Lesbarkeit hin angelegten Futura gegenüber, die Alsleben

(1962, 114) so charakterisiert:

> "Die Futura verzichtet auf jede Verzierung und bietet darum auch ein Schriftbild, in dem jeder einzelne Buchstabe viel von seiner Selbständigkeit behält; jedenfalls ist die Ähnlichkeit der Buchstaben wenig augenfällig".

Futura und serifenlose Antiqua haben einen stärkeren assertorischen Aspekt und bilden die Basisschriften, auf denen der assoziative Aspekt aufgesetzt wird, während die Fraktur durch ihre vielen Verzierungen bereits diesen starken assoziativen Aspekt aufweist.

Aus dem reichen historischen Schriftenrepertoire werden für die comicale Onomatopöie nur folgende Arten und Typen genutzt, die wiederum auf 26 Buchstabenzeichen (sie kommen im Normalfall nur in Versalien vor) und drei Interpunktionszeichen (!/.../-) reduziert werden.

Schriftart und Interpunktionszeichen als Diakritika	Grotesk	Antiqua	Fraktur	Schreibschrift

Abb. 114

Auf das Problem der Interpunktionszeichen muß noch etwas näher eingegangen werden. Sie werden in diesem Analysesystem als den Schriften zugehörig geführt, da sie ihre Funktion in schrifttypischer Weise als Diakritika ausüben, also Aussprache unterscheidend, Akzent setzend, benutzt werden, demnach in direkter Verbindung mit dem onomatopoetischen Wort stehen und nicht als selbständige Grapheme im Sinne eines Ideogramms erscheinen.

In ihrer Funktion als Diakritika nehmen die Interpunktionszeichen eine Zwischenstellung zwischen phonologischer und typographischer Untersuchung ein. Sie waren aus diesem Grund bereits in der phonologischen Analyse beim Intensitätsmerkmal aufgefallen und in ihrer dreifachen Setzung als emphatischer Akzent herausgestellt worden. In diesem weiter oben diskutierten Zusammenhang wurde auch festgestellt, daß das Intensitätsmerkmal phonologisch

nicht distinktiv ist und in diese phonologische Lücke die typographische Gestaltung hineinstrebt, um sie auszufüllen (vgl. S. 357). Bei der Diskussion der Wort-Bild-Interferenz Onomatopöie wird dieser Gedankengang noch einmal vertiefend aufgegriffen.

7.1.1.2. Das Proportionsverhältnis

Auf der Grundlage dieser Schriften werden nun die Proportionsverhältnisse variiert.

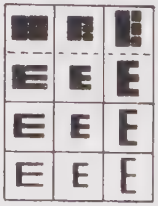
> "Buchstaben sind Elemente des Alphabets, die Elemente aber Einschlußflächen oder Binnenformen, die von Konturen oder Umschlußformen umrandet werden" (Nerdinger, 1960, 66).

Je nach ihrer Größe und Ausdehnung, der Neigung ihres Standes zur Grundlinie erfahren sie eine spezifische Ausprägung und differenziert sich der Charakter der Schriftelemente. Der Größe und Ausdehnung gilt zunächst unser Augenmerk.
Ausdehnungsverhältnisse können als Proportionsverhältnisse beschrieben werden, wobei mehrere Merkmale miteinander verbunden sind. Die Merkmalsklassen der Schriften beziehen sich auf ihr Verhältnis von Größe (Höhe) zu Breite zu Schrift (Konturen)-Stärke. Das Merkmal Höhe verläuft auf einer Skala von klein nach groß, das Merkmal Breite von schmal nach breit und die Stärke von mager über halbfett zu fett. Das läßt sich graphisch veranschaulichen:

Höhe	klein	normal	groß
Breite	schmal	normal	breit
Stärke	mager	halbfett	fett

Abb. 115

Abb. 116



Proportionsverhältnisse
(Aus: Nerdinger, 297)

Mathematisch läßt sich dazu die Anzahl der Varianten ausrechnen, was uns hier jedoch weniger interessiert. Nerdinger a.a.O. 68 etwa gibt 10 Verhältnisse an: breitfett, extrafett, fett, schmalfett, breithalbfett, halbfett, schmalhalbfett, breitmager, mager, schmalmager.

Die Onomatopöie nutzt alle Variationen in den Kombinationen aus, wobei die Proportionsverhältnisse die Ikonisierung der Stärke übernehmen. Stärke, als Aspekt von Intensität, bezieht sich einmal auf die Lautstärke (auf einem Kontinuum von laut nach leise), zum anderen auf die Gefühlsstärke (Gefühlstiefe) (auf einem Kontinuum von zart bis intensiv oder tief). Damit übernimmt das typographische Proportionsverhältnis das von der Phonemik und Morphemik nicht leistbare Intensitätsmerkmal: die Kenntlichmachung der Laut- und Gefühlsstärke (vgl. III. 5.2.3.). Zur Ikonisierung von Emphase als übersteigerter Intensität von Geräuschen und Gefühlen, muß das Proportionsverhältnis, wie in der linguistischen Analyse erarbeitet, über das übliche typographische Maßsystem hinaus überdehnt gebildet werden. Als 'richtiges' stimmiges Maß der Buchstaben ist ihr Verhältnis von Höhe zu Breite anzusehen. Aus der klassischen Capitalis Quadrata gewonnen, beträgt die Höhe das fünf- bis sechsfache der Stärke der Konturen. Anhang 34 veranschaulicht, das im Buchdruck angewandte typographische Maßsystem, wobei anzumerken ist, daß 8^{o} der Höhe (1 Punkt = 0,38 mm) als normaler Schriftgrad anzusehen ist.

Typographische Emphase als Lautstärkemerkmal der Proportion zeigt sich somit in folgenden typographischen Extremen:

Höhe Breite Stärke	extrem groß extrem breit extrem fett	typographische Emphase

Abb. 117 Typographisches Proportionsverhältnis:
Intensitätsmerkmal der Laut- und Gefühlsstärke

Anhang 35 veranschaulicht Anwendungen zweier Extreme auf dieser Skala: ganz laut, ganz leise.
Auf die Umgebungssituation, die visualisierte narrative Situationsdarstellung im Panel bezogen, ist ebenfalls ein Proportionsverhältnis gegeben: die Größe des Wortobjektes in seinem Verhältnis zum dargestellten Objekt (etwa Mensch, Flugzeug, Auto). Bei der überdimensionierten typographischen Umsetzung handelt es sich ebenfalls um die Ikonisierung überdimensionierter Lautstärke, die dem Menschen oder technischen Gegenstand physisch und größenmäßig gleicht und damit eine für den auditiven Kanal nicht mehr erträgliche Phonstärke visualisiert. So stehen die hyperphysischen Wortgebilde im 'Michel Vaillant' von Graton wie Banden oder Mauern an den Renn- oder Startstrecken, den unerträglichen Lärm des Motorengeheuls visualisierend.

7.1.1.3. Das Duktusverhältnis

Zum Ausdehnungsverhältnis der Schrift gehört als weiteres Merkmalbündel das Duktusverhältnis. Damit wird das Verhältnis der Konturen zu den umschlossenen Binnenräumen beschrieben. Das sind einmal die gedehnten oder verengten Abstände der Buchstaben zueinander, zum anderen die Neigung (Richtung) der Buchstaben zur Grundlinie. Im Normalfall bewegt sich der Typenabstand als Kontaktmerkmal auf einer Skala von weit bis eng, in der Richtung wahlweise senkrecht und gerade zu kursiv, als schräg zur Leserichtung. Je paralleler und gerader die Richtung und je normaler der Abstand, umso statischer, steifer und ruhiger wirkt die Schrift. Die schrägen, diagonalen Konturen dagegen bewirken immer eine Beschleunigung der Darstellung. Damit charakterisiert das Duktusverhältnis die Bewegungsart der Schrift, d.h. semiotisch gesehen werden Bewegungseigenschaften (Tempo, Geschwindigkeit) wie statisch, ruhig, starr oder schnell, eilig und dynamisch ikonisiert.

Dies läßt sich wieder graphisch veranschaulichen:

Abstand/ Kontakt	weit	normal	eng
Richtung/ Neigung	senkrecht	kursiv	kombiniert

Abb. 118 Typographische Duktusverhältnisse: Bewegungseigenschaften, Tempo und Geschwindigkeit der Geräusche

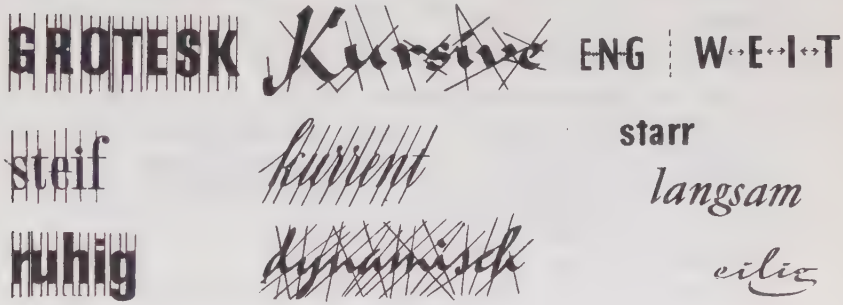


Abb. 119 Nerdinger, 211, 302

Aus den Ausführungen ergibt sich, daß die Onomatopöie, da primär auf Dynamik und Intensität reflektierend, eher kursiv und eng erscheinen muß, als senkrecht und weit, was auch aus ökonomischen Gründen, die durch das Maß des Panel gegeben sind, angezeigt ist. Emphatischer Duktus zeigt sich dann konsequenter Weise in einer noch stärkeren Pressung der Abstände und des Kontaktes, so daß es zu einer Überlappung und Überlagerung der Buchstaben bis zu einer Steigerung im räumlichen Bezug als Staffelung in einem Vorn-hinten-Kontinuum kommt. Auch eine mögliche Richtungsänderung von senkrecht und kursiv kann damit gekoppelt sein, so daß Unregelmäßigkeit der Geräuschstruktur visualisiert werden kann. Auch Richtungsänderung nach schräg links statt schräg rechts, also entgegen der gewohnten Lese- und Schreibrichtung wirkt als Normabweichung besonders auffällig.

Im Merkmal Neigung kann ebenfalls ein Extrem angezeigt werden, das sich als Kippen und Fallen, also extrem geneigt, darstellt.

Ein weiterer Aspekt von Duktus ist im Übergang zu den Struktureigenschaften das Merkmal Rhythmus, Takt und Pause, das in der Merkmalsklasse der Wortverbindungen (III. 5. 1. 3) schon angeführt wurde und hier zwischen morphematischer und typographischer Untersuchung das Bindeglied darstellt. Rhythmisierungen werden durch Spationierung und Interpunktionszeichen angezeigt.

	emphatischer Duktus	
Abstand/ Richtung	extrem eng: überlagernd, gestaffelt	von vorn nach hinten von hinten nach vorn vorn/hinten kombiniert
Neigung/ Richtung	extrem geneigt: kippend fallend	 nach vorn nach hinten

Abb. 120

Anhang 36 veranschaulicht an onomatopoetischen Bildbeispielen Variationen im Beziehungsgefüge der Duktusverhältnisse.
Anhang 37 zeigt dazu Variationen in der Rhythmisierung.

7.1.2. Der typographische Bezug zur Fläche

In diesem Abschnitt sollen Gestaltungszusammenhänge geklärt werden, die den Buchstaben stärker in seinem Bezug zur Fläche zeigen, der bis zur Raumillusion gesteigert werden kann.

Bisher sind wir davon ausgegangen, daß die Gestalt/Form in ihrer Ausdehnung als intakte Rahmenform vorlag, d.h. daß die Kontur in der schriftcharakteristischen Art gegeben war. Als 'Rahmenform' gilt das Repertoire der Grundelemente Rechteck, Kreis, Quadrat und Dreieck, aus denen die Buchstaben entwickelt

werden.

Wir stoßen hier wieder auf Probleme des Randlinienzugs, wie sie bereits im Kapitel II.1 beschrieben wurden. Durch die Kontur erhält die typographische Gestaltung der Onomatopöie ihre relationale raumsetzende und begrenzende Funktion, d.h. sie wird gegen die Umgebung isoliert und durch die inhaltssetzende kompositionelle Leistung zu einem autonomen ästhetischen Gegenstand mit starkem Bezug zur Fläche und zur Umgebungssituation. Aus der begrenzenden Funktion der Kontur ergibt sich wieder die Möglichkeit, diese Funktion zu durchbrechen. Die Abweichungen sind - wie wir noch sehen werden - durch die rhetorischen Komponenten als stark ästhetisch einzustufen. Das Gestaltungsmerkmal der Konturveränderung wird in der comicalen typographischen Gestaltung in allen Feinheiten und Nuancierungen bis zur Auflösung des Randlinienzugs und der Rahmenform durchgespielt.

In dem hier entwickelten Untersuchungszusammenhang ist das Gestaltmerkmal der Umrißmodulation im Sinne von Konturveränderung bis zur Auflösung der Rahmenform das Übergangskriterium zur nächsten Untersuchungsebene. Auf dieser Ebene kommen entsprechend der ersten Ebene neben dem Merkmal der Modulation noch zwei weitere Komponenten hinzu: das Zeilenlaufbild mit starken Affinitäten zu den Proportionsverhältnissen und die Leserichtung mit starken Affinitäten zu den Duktusverhältnissen.

7.1.2.1. Die Umrißmodulation

Beim Merkmal Kontur sind zunächst zwei grundsätzliche Möglichkeiten festzuhalten: die kompakt gefärbte Type und der konturierte Umriß. Die Entscheidung zwischen diesen beiden Möglichkeiten ist eine Grundsatzentscheidung. Dabei ist es vom zeichnerischen Stil abhängig, welche Umrißart gewählt wird. Die einmal getroffene Entscheidung wird konsequent beibehalten,

allerdings von der Entscheidung mit betroffen, ob die Onomatopöie durch eine besondere Farbigkeit zusätzlich gekennzeichnet werden soll. Fällt die Entscheidung zugunsten der Farbigkeit - nicht gemeint ist Schwarz - dann wird konturiert, entscheidet man sich anders, wird kompakt schwarz gezeichnet, wobei als Varianten runde oder eckige Kanten möglich sind. Zeichner konturierter Schriften wie Asbury, Aidans, Herman, Weinberg, Giraud sind dabei weitaus häufiger vertreten wie Zeichner kompakter Schriften, bei denen vornehmlich Uderzo zu nennen ist.

Neben diesen intakten Konturen übernimmt die Onomatopöie alle nur denkbaren Möglichkeiten der Konturbewegung bis zur Auflösung. Die Intention bezieht sich einmal auf die Ikonisierung gewisser Geräuschmerkmale, zum anderen aber auch auf Gefühlseigenschaften, konkret: das Merkmal Umrißmodulation bezieht sich auf die Modulation des Klangverlaufs, die Intonationsstruktur und die Ikonisierung möglicher Gefühlsbewegungen, alles Aspekte, die die Phonematik nicht in vergleichbarer Weise ikonisieren konnte. Das letztgenannte Bedeutungsfeld visualisiert meistens 'innere Bewegung' als äußere Bewegung. In der dramatisch theatralischen, emphatischen Übersteigerung ikonisiert wellenförmige Bewegung ängstliches Beben (Bibbern). Als Steigerung ist "Zittern wie Espenlaub" möglich. Auch in diesem Fall bestätigt sich die Ikonisierung metaphorischer Ausdrucksweise. Beben, Zittern und vor allem Brechen der Kontur bezieht sich aber auch auf die Klangverläufe der Schallereignisse. Das Bewegungsmerkmal muß dabei nicht immer das ganze Wortbild erfassen. Es kann sich auf Teile des Wortbildes oder gewisse Zonen erstrecken.

Jede Konturveränderung ist selbstverständlich wieder für die Apperzeption von entscheidender Bedeutung. Es wird an diesem Merkmal besonders deutlich, daß die Wörter gesehen, nicht gelesen werden müssen, da sie durch dieses typographische Merkmal Eigenschaften von Gefühlen und Geräuschen widerspiegeln.

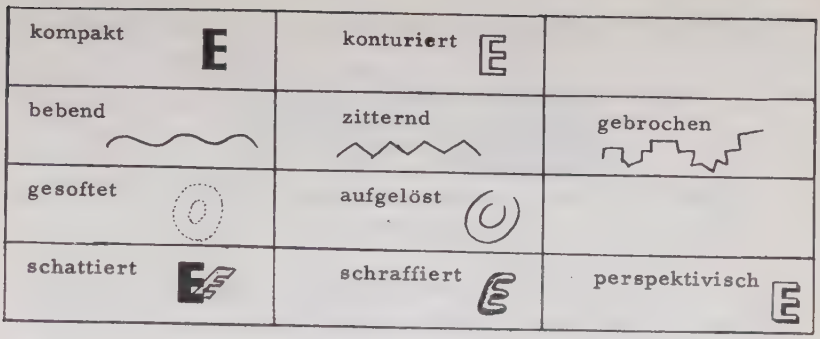


Abb. 121 Umrißmodulation der Gestalt/Form: Klangverlauf (Intonationsstruktur) und Gefühlsbewegung

Als weitere Gruppe neben den flächigen Umsetzungen müssen die räumlichen, körperhaften Konturgestaltungen genannt werden. Durch diese Abweichungen bekommt die Letter einen indexikalischen Bezug zum Raum. Sie verweist auf Bildtiefe, Mächtigkeit, und Körperlichkeit. Dabei sind auch Steigerungen in der raumgreifenden Illusionierung von schattiert über schraffiert bis zur Darstellung der Letter in Parallelperspektive gegeben. Auch ohne diese Gestaltungsmerkmale gelingt es durch Zeichenverkettung, z.B. durch ein Gewehr, die Körperlichkeit (Physikalität) des Buchstabens zu visualisieren. In diesen Fällen wird die Onomatopöie aus ihrer primären Realität als mediales Wortzeichen in eine zweite Realität übergeführt, nämlich Auflage, Stütze zu sein oder zusätzlich die Schutzfunktion einer Palisadenwand zu signalisieren, bzw. den Schutz, den solch ein Gewehr zu liefern imstande ist. Die zweite Ebene ist damit assoziativ an die Objektebene gebunden. Die Verknüpfung von zwei simultan dargebotenen Realitätsebenen wurde als semiotische Paradoxie gekennzeichnet (vgl. S. 84), die eine stark ästhetische Fokusschaltung initiiert. Semiotisch gesehen haben wir es mit einer adjungierend-superierenden Selektion zu tun, die ein Superikon generiert,

das als relativ offener, rhematischer Konnex zu gelten hat.

Abb. 122 Giraud: Le spectre aux balles d'or (Dargaud 1972)

In dieser Merkmalsklasse können auch mehrmerkmalige Kombinationen vorkommen. Eine Auswahl der reichhaltigen Palette vermittelt Anhang 38.

7.1.2.2. Das Laufbild

Auch das nächste typographische Merkmal, die Gestaltung des Laufbildes, greift deutlich einen weiteren Aspekt der Bewegung in spezifizierender Weise auf. Als Laufbild sei die Fläche gekennzeichnet, die ein Wortbild in seinen äußeren Maßen ausfüllt. Auch hier handelt es sich um ein Konstrukt„ das aus heuristischen Gründen helfen soll, den typographischen Darstellungsumfang besser zu kennzeichnen.

Aus dem vorangegangenen Abschnitt ist deutlich geworden, daß die Typographie auf dieser Ebene als Reflektor die Ikonisierung von Bewegung allgemein übernimmt und damit genau die Aufgaben erfüllt, die auf der linguistischen Seite des Wortobjektes als Lücken ausgewiesen wurden, d.h. daß die Typographie vornehmlich die Aufgaben übernimmt, die die sprachliche Seite nicht zu leisten vermochte. Gemeint ist hier der als interferierende Bereich 'Intonationsstruktur' in der phonematischen Analyse gekennzeichnete Zusammenhang. Es ist auch in diesem typographischen Untersuchungsteil wichtig herauszustellen, daß die Intonationsstruktur als Aspekt von Bewegung in ihrem spezifizierenden Anteil

1. ein Kontaktmerkmal zur Tonhöhe hat: gleichbleibend/nicht gleichbleibend,

2. ein Kontaktmerkmal zur Lautstärke aufweist: anschwellend/ abschwellend und
3. ein Kontaktmerkmal zur Lautdauer hat, was der Länge und Größe des Wortes 'sinnbildlich' entspricht.

Da nur ein normal großes, gleichbleibendes Laufbild in Leserichtung den Normalfall einer typographischen Gestaltung darstellt, übernehmen alle Abweichungen und deren Variationen expressive und damit auch rhetorische Qualitätsmerkmale. Dies galt auch schon für die Kontur, wo nur die Merkmale kompakt und konturiert als Regel anzusehen waren, während alle Umrißveränderungen als Regelwidrigkeiten gelten können.
Die folgende Darstellung kennzeichnet mögliche Varianten im Laufbild, und die Abbildungen Anhang 39 versuchen in einer Auswahl den dargestellten Sachverhalt zu veranschaulichen. Auch hier sind Merkmalskopplungen etwa der Art: erweitert und verkürzt, auf und ab und verzogen usw. möglich, ebenso alle Variationen etwa von gebogen; nach oben gebogen, nach unten gebogen, nach rechts unten gebogen usw.

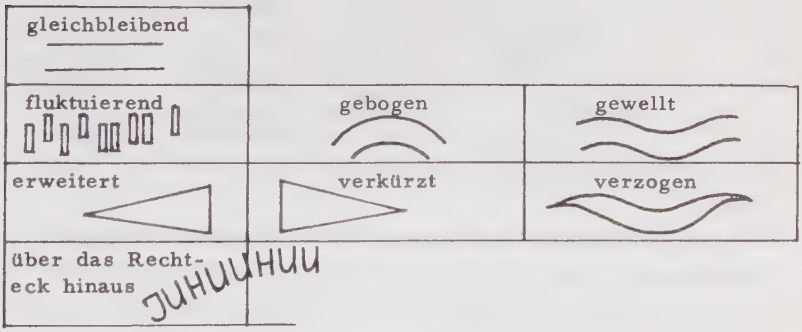


Abb. 123 Modulationen des Laufbildes:
Klangverlauf
Bewegungsverlauf

7.1.2.3. Die Leserichtung

Ein weiteres Anordnungsmerkmal im Bezug zur Fläche bezieht sich auf die Leserichtung, mit starken Affinitäten zum Duktusaspekt der ersten Ebene. Semiotisch gesehen ist hier wieder indexikalischer Bezug zu klassifizieren, d.h. die Leserichtung verweist auf die Richtung des Geräuschverlaufes, was wiederum impliziert, daß Beginn und Ende des Geräusches festliegen. Der Beginn des Wortes muß aber durchaus nicht mit dem Ort der Geräuschquelle übereinstimmen. Die Geräuschquelle ist eindeutig erst aus dem Kontext der Situation des Rechtecks zu entnehmen. Ihre Position bleibt variabel: sie kann am Wortanfang, am Wortende, sich über, unter oder hinter dem Wort befinden. Die folgende Abbildung veranschaulicht das Problem: die Geräuschquelle befindet sich am Ende der Wortformation, obwohl man sie der typographischen Gestaltung nach an deren Anfang vermuten müßte.

Abb. 124 Aus: Kauka: Fix und Foxi

Die Leserichtung verläuft in der Regel von links nach rechts. Daran ändern auch entsprechend diagonale oder in Kreisform angelegte Abweichungen nichts. Erst eine Richtungsänderung von oben nach unten oder die senkrechte Wortzeile ist als echte Abweichung anzuerkennen. Extreme Abweichungen, als 'verkehrt' zur Leserichtung, etwa der Art: von rechts nach links oder von unten nach oben, sind allerdings sehr selten. Die Gründe dazu

liegen auf der Hand: eine verkehrte Leserichtung würde der schnellen Apperzeption zuwiderlaufen und sich dem Ersehen des Wortbildes stark widersetzen.

Abb. 125

Folgende Varianten können erfaßt werden:

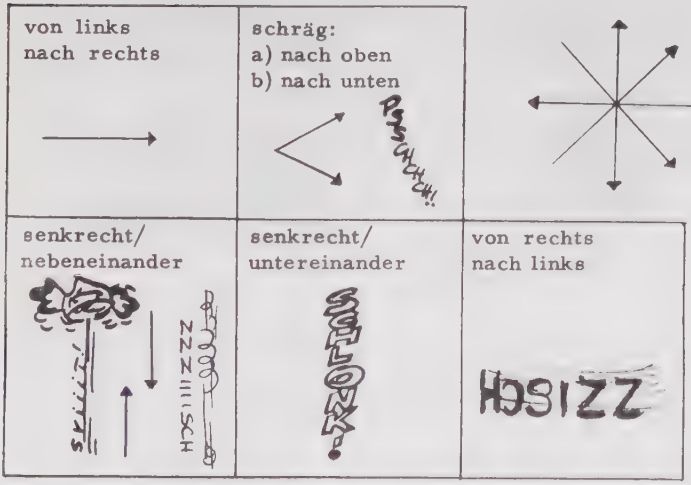


Abb. 126 Leserichtung:
Richtung des Geräuschverlaufs

In einigen wenigen, ganz seltenen Fällen kann sich auch eine Irritation beim Leser einstellen. Diese tritt dann ein, wenn mehrere Leserichtungen möglich sein können. Solche Fälle liegen bei der Merkmalskopplung senkrecht/nebeneinander und einer Permutation eines Buchstabens durch Umstellung

oder Umkehrung vor, z.B. M → W, Z → N. Dadurch ergeben sich palindromoide typographische Permutationsfiguren.

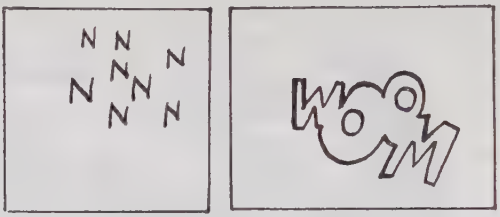


Abb. 127

Weitere Permutationsfiguren können sich durch mehrmalige Buchstabenumstellung ergeben. Hier noch ein schönes Beispiel von Walt Kelly, auch wenn es sich nicht auf eine Onomatopöie bezieht (vgl. auch Anhang 33.2).

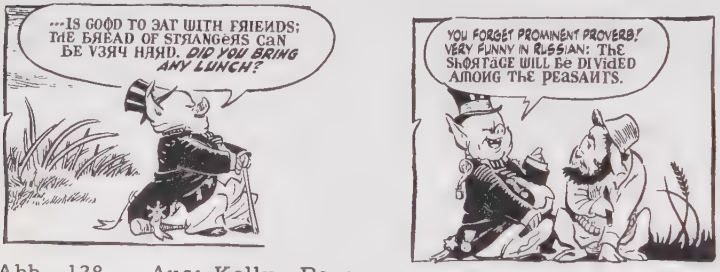


Abb. 128 Aus: Kelly, Pogo Revisited

Die typographische Gestaltung der Leserichtung nutzt jede mögliche Merkmalskopplung mit dem Laufbild, so daß Laufbild und Leserichtung eine enge Verflechtung eingehen. In der Mehrzahl der Fälle ist dabei das Merkmal Leserichtung mit dem Merkmal gebogen oder gewellt, bzw. zusätzlich noch mit dem Merkmal erweitert und/oder verkürzt gekoppelt.

Damit gewinnt das Laufbild einen räumlichen Bezug zur Fläche. Ausgangspunkt und Richtung des Geräuschstromes werden exakt festgelegt. Sie sind damit als Positionsindices zu bestimmen.

Zu jeder geraden Variante ist eine gebogene oder gewellte Variante denkbar, deren Ausmaß entweder auf einen Halbkreis oder einen Viertelkreis als Rahmenform bezogen ist.

Abb. 129

Halbkreisvarianten: Viertelkreisvarianten:

Besonderheiten stellen sich noch dann ein, wenn die Onomatopöie in Reduplikationen vorliegt. Hier treten dann weitere Variationen durch die möglichen Kombinationen auf, d.h. die Leserichtung von rechts nach links kann in der dreifachen Wortwiederholung z.B. von unten nach oben verlaufen, oder von oben nach unten, je nach Blickführung im Panel. Dabei bleibt die Ortsbestimmung der Geräuschquelle jedoch weiterhin typographisch unbestimmt. Sie ist ohne weitere typographische Zusätze nicht darstellbar, sondern in der bisher beschriebenen Form nur exakt dem Situationszusammenhang zu entnehmen.

Für die Leserichtung kommen bei Reduplikationen folgende Varianten vor (die in der Regel vorliegenden Geräuschquellen sind dabei mit einem Punkt gekennzeichnet; sie sind mitbestimmend für die Leserichtung des Rezipienten, die durch senkrechte Pfeile gekennzeichnet ist):

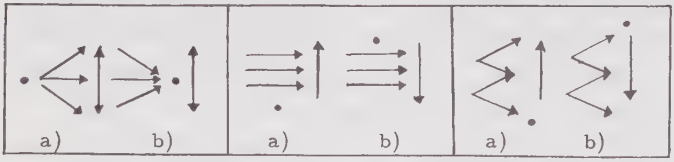


Abb. 130 Varianten der Wortformationen und Leserichtungen bei Reduplikationen

Daß die Geräuschquelle auch hinter der Wortformation, also im Bildraum, liegen kann, zeigen die unteren Abbildungsbeispiele Anhang 40.

Es bleibt anzumerken, daß das Merkmal 'Leserichtung' nicht geeignet ist, Emphase zu ikonisieren. Dagegen sind unter deviationsstilistischem Aspekt alle Abweichungen als rhetorische Komponenten zu erfassen. Hier liegt Permutation als rhetorische Operation vor.

7.1.3. Der typographische Bezug zur Umgebungssituation

Für die typographisch gestaltete Onomatopöie kann noch eine weitere Zeichenschicht abgehoben werden, die allerdings für die Mehrzahl der Realisationen nicht in jedem Fall zutrifft. Während Gestalt und Gestalmodulation praktisch als Hauptschichten für jede onomatopoetisch-typographische Gestaltung zutreffen, bezieht sich diese dritte Schicht nur auf Ausnahmesituationen. Sie ist noch stärker auf die Umgebungssituation bezogen, tritt in noch engeren Kontakt zum Bildinhalt. Im Vergleich zu den bereits dargestellten Schichten trifft auch hier ein Gestaltungsmerkmal auf die Schrift als Gestalt zu. Dabei wird Schrift aber nicht mehr im Sinne eines lesbaren Wortobjektes verstanden, sondern als Struktur im Bildgrund. Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf das Mächtigkeitsverhältnis des Wortbildes in seiner Beziehung zur Umgebungssituation: die Farbigkeit. Der dritte Aspekt umfaßt typographische Zusätze, die spezifizierte Richtungseigenschaften in verstärkender, immer eindeutig werdenderer (indizierender) Weise kennt und in diesem Fall auch die exaktere Bestimmung der Geräuschquelle zuläßt.

7.1.3.1. Schrift als Struktur

Unter dem hier vorzustellenden Formaspekt geht die Schrift ein so enges Verhältnis mit dem Bildgrund ein, daß ein neuer ästhetischer Zustand (Ordnung) erzeugt wird. Ordnungsmodell ist hier die Struktur im mikroästhetischen Sinne von Pattern, im makroästhetischen Sinne als Symmetrie, "Strukturen, deren Rapport wahrnehmungsmäßig abgezählt werden kann" (Bense, 1969, 53).

Die Onomatopöie gewinnt durch die neue ästhetische Verwendung eine neue physikalische Realität, semiotisch gesehen qualitativen Charakter (Qualizeichen). Der Verlust an Ordnung, an assertorischer Bestimmtheit, der Verlust von Lesbarkeit, ist selbstverständlich ein Verlust an konkreter Information, bedeutet aber andererseits eine Steigerung der Innovation, eine Steigerung an Semiotizität. So versuchen diese Schriftzüge im Gegenstandsbereich auch die Visualisierung von Klangvisionen. Die ikonisierten Klangfantasien sind als Rhematika im Interpretanten zu bestimmten.

Abb. 131 Aidans: Tunga (Flucht vor Dämonen)
Aus: ZACK, 8, 1977

Der strukturelle, ikonisch ästhetische Zustand, wie er in diesen 'Noch-Schriften' vorliegt, kann bis zu einem Graphemsystem entwickelt werden, das Labyrinthcharakter hat und übergeht in die Visualisierung von Farbfantasien, mit nunmehr symbolischem Objektbezug;

> "und dieses Graphemsystem ist, was seinen ästhetischen Zustand angeht, ein konfiguratives Gebilde, eine Gestalt, die, semiotisch gesehen durch ein System von indexikalischen Zeichen, numerisch aber durch eine irreguläre Wahrscheinlichkeitsverteilung festlegbar und deren Informationsgewinn selektiver Art ist" (Bense, 1969, 62).

Zur Veranschaulichung auch dieses ästhetischen Zustandes siehe die Abbildungen Anhang 41/42. Es bleibt noch anzumerken, daß diese ästhetischen Ordnungsmodelle ausgesprochen selten im Comic Strip anzutreffen sind.

7.1.3.2. Die Farbigkeit

Für die Bestimmung des nun folgenden Merkmals Farbigkeit müssen einige grundsätzliche wahrnehmungstheoretische Überlegungen vorangestellt werden.

Innerhalb der visuellen Wahrnehmungswelt muß von der Erfahrung ausgegangen werden,

> "daß keine Farbe ohne Form und keine Form ohne Farbe (selbst wenn es sich in diesem Falle auch nur um die kontrastierende Farbe des begrenzenden Linienzuges handeln würde) wahrnehmbar ist. ...Farben wie Formen sind also extensionale Objekte. Die Ausdehnung der Farbe ist formbestimmt. Die Ausdehnung der Form ist durch die Kontur farbbestimmt" (Inhärenzsatz der visuellen Wahrnehmung) (Bense, 1971a, 92).

Innerhalb der Farbsemiotik ist zwischen der ikonischen Darstellung der Eigenfarbe, die gegenstandsabhängig ist, (wie etwa bei einer Farbfotographie oder einer Apfelsine) zu unterscheiden und zwischen den symbolischen Werten der Farben, wie sie etwa in den überlieferten, konventionellen Farbsymboliken zum Ausdruck kommen. Die ikonische Eigenfarbe eines Objektes ist im Interpretanten als offener, rhematischer Konnex zu interpretieren, während die symbolischen Farben eine argumentische Interpretation verlangen. Die Eigenfarbe ist damit ein rhematisch-ikonisches Qualizeichen, während die Symbolfarbe der argumentisch-symbolischen Legizeichenklasse angehört.

Die Relation zwischen Form und Farbe "ist eine kommunikative Signalfunktion" (Bense/Walther, 1973, 29). Im kommunikativen Wahrnehmungskanal fungieren Farbe und Form als Signal, semiotisch als indexikalische Sinzeichen.

Sowohl Eigenwert als auch Symbolwert der Farbe werden in der onomatopoetisch-typographischen Gestaltung eingesetzt. Dabei ist der letzte Fall jedoch weitaus häufiger anzutreffen als der erste. Es lassen sich folgende wenige konventionalisierte Signalbedeutungen unterscheiden:

1. Rot als allgemeines Gefahren- und Warnsignal,
2. Gelb und/oder Orange als Aufmerksamkeitssignal (leuchtet auf !),
3. Blau, je nach Gegenstandsbezug Kälte oder Angstsignal, häufig eingesetzt bei splitterndem Glas oder Eis, bzw. Angstschreien.

Grün entfällt. Der Symbolwert der Farbe ist in der Regel gekoppelt mit dem Umrißmerkmal 'konturiert'.

In einem neutralen Bereich bewegt sich die Bestimmung von Farbigkeit, wenn sie sich auf optimale Lesbarkeit bezieht. Hier ist an erster Stelle schwarz auf weiß zu nennen. Für einen Drucktext kann diese Beziehung zur Eigenfarbe erklärt werden, der auch dann - zwar abgeschwächter - erhalten bleibt, wenn der Grund buntfarbig ist wie in den meisten Comics. Einen echten Eigenwert würden Schwarz und Weiß allerdings dann gewinnen, wenn die Farben sich auf die Zustände Helligkeit (Tag) und Dunkelheit (Nacht) beziehen würden. Schwarz ikonisiert dann Nacht, Weiß dagegen symbolisiert das Hörbare. In diesem Fall stellt die Relation 'weiß auf schwarz' das Übergangsmerkmal vom Eigenwert zum Symbolwert dar. Hier ein Beispiel von Uderzo, der auch diesen geringen Spielraum für Eigenwerte ausnutzt, was ebenfalls sehr selten im Comic Strip ist.

Abb. 132 Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix: Die große Überfahrt, 1976, 15

Eigenwert:	schwarz auf weiß/ bunt		weiß auf schwarz
Symbolwert:	rot	gelb/orange	blau

Abb. 133 Typographisches Merkmal Farbigkeit: Gefahr-, Achtung-, Angst- und Kälte-Signal

Aus dem weitverzweigten Gegenstandsbezug der Farbe Blau (vgl. Heil, 1974) werden nur zwei Aspekte aufgenommen: Blau als Farbe von Tiefe, als 'Nordfarbe' für Kälte und Eis und Blau als Farbe für Dunkel und Schatten, für Gefühlskälte und Einsamkeit. Damit gibt die Onomatopöie eigentlich einen vergleichsweise geringen Ausschnitt der vielfältigen Symbolbezüge von Farben wieder. Sie bezieht sich nur auf die allseitig bekannte Symbolwirkung, wie sie in der Werbung und Verkehrskultur konventionalisiert ist, ohne dem Rezipienten Extreme oder neue bzw. unbekanntere Sehweisen anzubieten.

7.1.3.3. Typographische Zusätze

Als typographische oder typographemische Zusätze werden all jene Grampheme, Ideogramme, Piktogramme, kalligraphische Schnörkel und Kürzel bezeichnet, die als direktes Steigerungsmerkmal von Bewegung angesehen werden müssen, in der Wahrnehmung als indexikalische Verweise auf Explosionen, Entweichung von Gasen, Qualmen, Spritzen von Wasser usw. zu interpretieren sind und die jeweils in der direkten Umgebung des Wortbildes stehen, bzw. selbst die Umgebungssituation des typographisch gestalteten Wortbildes darstellen.

Nach dem Grad ihrer Konventionalisierung und von einem synthetischen zu einem analytischen Repertoire aufbauend, lassen sich Piktogramme und Ideogramme unterscheiden (vgl. S. 72 f.).

Die Piktogramme stellen eine archaische Form von Bildzeichen dar, die Aussagen (Texte), nicht aber Wörter und Laute verschlüsseln und die aus einer konkreten Objektabbildung bestehen. Sie müssen wegen ihrer geringen Konventionalisierung zwar interpretiert werden, benötigen aber einen geringeren Lernaufwand. Von diesen Piktogrammen - auch hier häufig wieder die Ikonisierung von Metaphern - verarbeitet der Comic Strip eine ganze Fülle. Direkt auf Onomatopöien bezogen, kommt in der Regel aber wieder nur eine beschränkte Auswahl zur Anwendung, wie Wolken, Zacken, manchmal auch Tropfen, wenn Spritzen ikonisiert wird. Häufig werden alle Grapheme in wirbelndem Gemenge verwandt und mit Sternen und Spots dekoriert, die im Objektbezug Funken und Lichtblitze ikonisieren. So ersetzt Uderzo in seinem Asterix den Punkt des Ausrufezeichens durch einen Stern.

Als zweite Graphemgruppe lassen sich die Ideogramme (Pasigraphien = Begriffsschriften) kennzeichnen. Dabei handelt es sich um Schriftzeichen für einen Begriff oder eine außer- oder einzelsprachliche Begriffssequenz. Beispiele wären die Notenschrift, das Morsealphabet, die arabischen Ziffern oder die Zeichensprache mancher Indianerstämme. Diese Begriffszeichen können nicht eindeutig phonemsprachlich umgesetzt werden. Sie haben Systemcharakter und sind weiter gekennzeichnet durch das Fehlen bildlicher Assoziationen. Durch ihre starke Konventionalisierung müssen sie gelernt werden. Die im Comic Strip am häufigsten vorkommenden Ideogramme sind die "speedlines", die in vielen geometrischen Graphemvarianten vorliegen, angefangen von Punkten, kurzen, gebogenen oder geraden Linien, Doppellinien, Wellen, Schraffuren, Spiralen. Dabei ikonisieren die "speedlines"

1. den Luftstrom entweichender Gase, d.h. sie bilden den Kondensstreifen ab, den das Gas in seiner Berührung mit dem

Temperaturunterschied der Umgebung hinterläßt.

2. symbolisieren die Speedlines als Kürzel in Zeitraffermanier komplizierte Bewegungsabläufe, etwa als ein Auf und Ab, um starke Bewegung anzuzeigen.

Dabei werden häufig idiomatische Redewendungen oder Metaphern versinnbildlicht, wie Schütteln (Biegen) vor Lachen, Hüpfen vor Freude, Zittern vor Angst, Beben wie Espenlaub. Die Abbildungen Anhang 43 versuchen, die Zeitraffertechnik der Speedlines zu veranschaulichen, eine schon von Rodolphe Töpffer (1838) in seinen Bilderromanen angewandte Technik, die von Wilhelm Busch bis heute von allen Bildergeschichtenlesern gelernt wurde.

Abb. 134 Aus: Töpffer: Monsieur Vieux Bois

Das folgende Diagramm faßt mögliche Variationen zusammen, wobei zu beachten ist, daß vielfach Merkmalskopplung vorliegt, wie die Abbildungen Anhang 43 veranschaulichen.

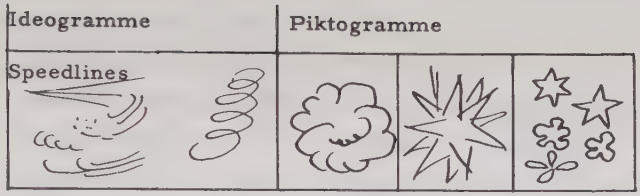


Abb. 135 Typographemische Zusätze: Bewegungssteigerung

7.2. Zeichentheoretische Ergänzungen

Als durchgängiges Prinzip der typographischen Gestaltung läßt sich festhalten, daß die Typographie mit ihrem Repertoire Komponenten des Ausdrucksgehalts der gesprochenen Sprache zu visualisieren versucht, aber auch nonverbale Kommunikationsereignisse verdeutlichen kann und damit Aspekte von dem widerzuspiegeln versucht, was sich in einer normalen Kommunikationssituation zwischen den beteiligten Sprechern einschließlich ihres nonverbalen Repertoires abspielt. Onomatopöien repräsentieren daher mit ihrer typographischen Gestaltung Aspekte der komplexen Kommunikationssituation eines natürlichen Sprechaktes. Als Ausdrucksgehalt der gesprochenen Sprache fassen wir alle die Komponenten zusammen, die mit dem weiten Begriff der Paralinguistik umfaßt werden, also Intonationsstruktur, Sprechtempo, Sprachmodifikation, etwa näselnde Stimme oder Dialekte. Neben diesen paralinguistischen Komponenten enthält jeder Sprechakt auch kinesische Akte, wie Gesichtsausdruck, Blickkontakte, Positur und Stellungswechsel (Proxemik), Kopf- und Handbewegungen und weitere Reaktionen auf nonverbale Artefakte, wie Kleidung, Haartracht, Brille, Zigarette usw. Das Ausmaß dieser nonverbalen Komponenten für den ungestörten Kommunikationsablauf wird in der Regel weit unterschätzt und in der Linguistik kaum berücksichtigt.

Es besteht demnach ein sehr enges Verhältnis zwischen Sprache, paralinguistischen und kinesischen Komponenten. Die Funktion und der mehr oder weniger starke bewußte und/oder unbewußte Einsatz der verschiedenen Komponenten wird vom Kontext der Wechselbeziehungen beeinflußt und liegt in der Intention begründet, dem Gegenüber ein sicheres Verständnis von dem zu ermöglichen, was mitgeteilt werden soll. Das heißt, daß alle Komponenten im Zusammenspiel zur Reduktion von Mehrdeutigkeit bzw. einer möglichen Zweideutigkeit des Gesagten beitragen sollen.

Schriftsprache in der üblichen graphematischen Übertragung vermag nur begrenzt gesprochene Sprache und damit paralinguistische und nonverbale Komponenten wiederzugeben. Dies wäre nur auf dem Umweg der Umschreibung und eines längeren Textes möglich. Diesen Mangel versucht Typographie auszugleichen. Sie übernimmt damit meta-kommunikative Funktionen. Während es bei einem literarischen Text im Vermögen des Lesers und seiner interpretativen Haltung als kognitive Leistung liegt, welche Umsetzungen er vornimmt, wird dem Comic-Leser diese kognitive Leistung vielfältig erleichtert oder erspart und seine Apperzeptionsgeschwindigkeit dadurch erhöht, daß er die paralinguistischen Komponenten ersehen kann. Somit reflektiert die typographisch gestaltete Onomatopöie auf ungestörten Kommunikationsverlauf - vergleichbar der normalen menschlichen Kommunikationssituation - und nicht auf die Auseinandersetzung mit einem polyfunktionalen oder polyvalenten Textinhalt.

Zur Veranschaulichung der Untersuchungsergebnisse dient wieder eine Graphik, die die typographische Leistung auf paralinguistischem und emotionalem Sektor im Objektbereich zusammenfaßt. Im Zusammenhang mit der Graphik S. 302 sind dann beide Inventare in ihrem unterschiedlichen Gegenstandsbezug erfaßt worden.

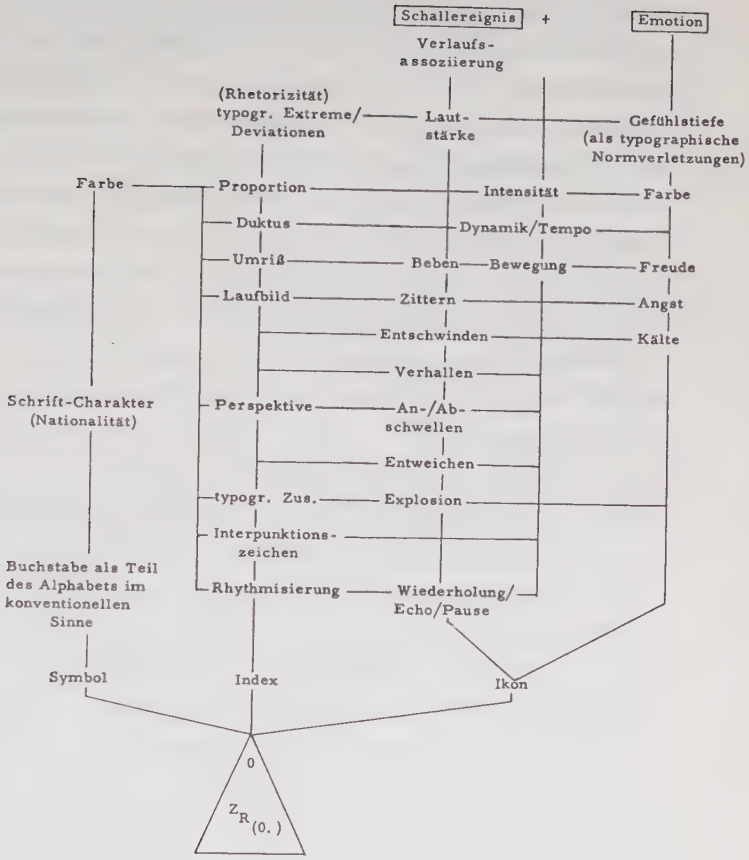


Abb. 136 Objektbezug der comicalen Onomatopöie: typographische Seite

Daraus läßt sich ablesen, daß die typographische Leistung darin besteht, die Summe der Teilikone, die schon durch Sprache erbracht wurden, beträchtlich zu erhöhen. Dabei sind Sprache und Typographie zwar zwei von einander abhebbare Inventare, die jeweils unterschiedliche Teilikone im Objektbereich abbilden, die aber doch eine enge Verflechtung dadurch eingehen, daß die Typographie phonologische Lücken auszufüllen vermag. Während die Typographie primär Verlaufsaspekte (Tempo, Modulation, Geschwindigkeit) und Phonstärken (Intensitäten) zu visualisieren versucht, übernimmt die Sprache durch ihre Laute die Darstellung von Charaktereigenschaften des Geräuschganzen. Als weiteres Untersuchungsergebnis ist damit auszuschließen, daß durch das Zusammenspiel der beiden Repertoires Redundanzen erzeugt werden.

Die Darstellung im Netzwerk macht auch für die typographische Seite der Onomatopöie den Bereich des osmotischen Übergangs zwischen Schallereignis und Emotion deutlich. Auch im typographischen Gebilde sind wie im sprachlichen Gebilde Kovariationen mit emotiven Komponenten feststellbar, d.h. daß expressiver Typocharakter und Geräuschverlaufsdarstellung in nicht voneinander abhebbaren Verbindungen vorliegen.

So mit bleibt die Onomatopöie insgesamt weiterhin ambivalent, verdeutlicht aber das enge Beziehungsverhältnis von Kommunikation und Emotion.

Damit vermag auch die typographische Untersuchung das Phänomen zu verdeutlichen, daß Emotion mit oder ohne den versprachlichten Ausdruck verschiedene und im Wert unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten zuläßt, die erst im Kontext der Situation eindeutig interpretiert werden können. Ob ein Zittern vor Angst, vor Kälte oder vor Freude vorliegt, was ein Kopfschütteln oder ein Fingerheben bedeutet, kann erst im Zusammenhang von Personenkonstellationen, Raum und Zeitfaktoren geklärt werden.

Alle nonverbalen Kommunikationsakte sind damit als Rhematika im Interpretanten zu klassifizieren, die erst durch die typographische Gestaltung und im Situationskontext Dicents werden und damit zur ungestörten Kommunikation entscheidend beitragen.

Auch die typographische Gestaltung vermag nur Emotion an sich darzustellen, bzw. noch Grade von Gefühlsbewegung mehr oder weniger diffus anzugeben. Ihre wesentliche Gestaltungsabsicht ist die Ikonisierung paralinguistischer Komponenten. Die Abmiguität der Emotion kann sie jedoch nicht aufheben. Dies vermag erst die Situationsdarstellung im Rechteck, was wiederum ein weiteres wesentliches Kriterium der Komplementarität zwischen Sprache und Bild ist.

7.3. Die typographischen Merkmale im Morphologischen Kasten

Die einzelnen Komponenten und Aspekte der typographischen Gestaltung lassen sich derart zusammenfassen, daß eine Matrix als Parameter der Merkmale in Form eines Morphologischen Kastens angelegt werden kann, dessen methodische Anlage auf Zwicky (1959) zurückgeht und von Gerstner (1972) in seinem 'Kompendium für Alphabeten' für allgemeine typographische Merkmale zusammengestellt wurde. Für den hier untersuchten Gegenstand, die comicale Onomatopöie, mußte er umgearbeitet und feiner strukturiert werden.
Der Morphologische Kasten versucht, den augenblicklichen Istzustand, das augenblicklich verwendete Graphemrepertoire der onomatopoetisch-typographischen Gestaltung zu veranschaulichen, d.h., daß die häufigsten Merkmale kollektiviert wurden, aber nicht die Behauptung gewagt wird, daß Vollständigkeit erzielt wurde, was schon aufgrund der unendlichen Vielfalt der Comic-Produktion nicht zu leisten ist. Die Matrix ist jedoch so beweglich konstruiert, daß weitere, sich aus den Lücken ergebende oder völlig frei kreierte Varianten in die bestimmten

Positionen eingebaut werden könnten.
Die Graphik der folgenden Seite hebt die einzelnen Zeichenschichten: Gestalt/Form (I), Gestaltung in Bezug zur Fläche (II) und zur Umgebungssituation (III) gegeneinander ab. Durch die Verbindung der Buchstabengestalt mit der Gestaltung wird das strukturelle System der Wortbilder deutlich. Durch die adjunktive Superierung entsteht jeweils eine neue Ordnung, wobei die assoziative Schicht als Generierungsstufe über der Primärschicht liegt. und hier selbstverständlich durch ihre deviationsstilistischen Bezüge rhetorische Funktionen übernimmt.
Die Reihen vermitteln in steigender Folge die Möglichkeiten und Variationen typographischer Veränderung bis zu den letzten Kästen einer jeden Reihe, den typographischen Extremen, die also weit über das hinausgehen, was üblicherweise an Gestaltung in einem Drucktext vorzuliegen pflegt. Damit nehmen in jeder Reihe die expressiven Merkmale der Typographie zu, was wiederum impliziert, daß die extremen Varianten besonders dazu geeignet sind, Emotion im Objektbereich darzustellen. Die Anzahl der Kästchen in einer Reihe verdeutlicht aber auch, bei welchen Komponenten die meisten Variationen genutzt werden. Auffallend sind die Häufigkeiten bei den Merkmalen Umrißgestaltung, Laufbild und Leserichtung. Alle diese Merkmale bilden im Objektbereich Formen und Aspekte von Bewegung ab, zielen also in irgendeiner Form auf Dynamik und Tempo. Die Gestaltmerkmale dagegen übernehmen das Quantitätsmerkmal Intensität.

Der Morphologische Kasten läßt weiter eine Bestimmung der Merkmalsstruktur einer jeden beliebigen Onomatopöie zu, die in einem Kurvenverlauf derart veranschaulicht werden kann, daß

1. die Anzahl der Merkmale durch Punkte festgelegt werden kann,

2. der Ausschlag der Kurve von links nach rechts die Gradation der Expressivität anzeigt.

Abb. 137 TYPOGRAPHISCHE PARAMETER UND KOMPONENTEN
DER COMICALEN ONOMATOPÖIE ALS "MORPHOLOGISCHER KASTEN" (nach Gerstner 1972)

I. Gestalt / Form	Type 1.	Schriftart 1.1	Grotesk (Futura) 1.11	Antiqua 1.12	Fraktur (Gotisch) 1.13	Schreib-schrift 1.14					
		+Interpunktionszeichen 1.2	1.21	1.22	1.23	1.24	emphatischer Akzent !!! 1.25				
	Proportion 2.	Höhe 2.1	normal 2.11	klein 2.12	groß 2.13	extrem groß 2.14					
		Breite 2.2	normal 2.21	schmal 2.22	breit 2.23	extrem breit 2.24					
		Stärke 2.3	halbfett 2.31	mager 2.32	fett 2.33	extrem fett 2.34					
	Duktus 3.	Abstand/Kontakt/ 3.1	normal 3.31	weit 3.12	eng 3.13	extrem eng, überlappend 3.14	rhythmisiert 3.15				
		Neigung/Richtung 3.2	gerade 3.21	schräg 3.22	kombiniert 3.23	extrem schräg, fallend 3.24					
II. Gestaltmodulation (der Bezug zur Fläche)	Umriß 1.	flächig 1.1	kompakt 1.11	konturiert 1.12	bebend 1.13	zitternd 1.14	gebrochen 1.15	gesoftet 1.16	aufgelöst 1.17		
		räumlich 1.2	schattiert 1.21	schraffiert 1.22	perspektivisch 1.23						
	Laufbild 2.		gleichbleibend 2.1	fluktuierend 2.2	gebogen 2.3	gewellt 2.4	erweitert 2.5	verkürzt 2.6	verzogen 2.7	über das Rechteck hinaus 2.8	
	Leserichtung 3.		von links nach rechts 3.1	schräg: a) nach oben b) nach unten 3.2	senkrecht/nebeneinander 3.3	senkrecht/untereinander 3.3	von rechts nach links 3.5	Kombinationen bei Reduplikationen: a) b) 3.6	a) b) 3.7	a) b) 3.8	
III. typographischer Bezug zur Umgebungssituation	Struktur 1.										
	Farbe 2.	Eigenwert 2.1	schwarz auf weiß/bunt 2.11	weiß auf schwarz 2.12							
		Symbolwert 2.2	rot 2.21	gelb/orange 2.22	blau 2.23						
	typographemischer Zusatz 3.		Ideogramme: Speedlines Spiralen 3.1	Piktogramme: Wolken Zacken Sterne Spots 3.2							

Das heißt wiederum semiotisch, daß die Anzahl der Merkmale als Menge der Teilikone bzw. Teilindices des indexikalischen Erschließungssystems (Berger, 1975, 58) des vollständigen Superikons zu bestimmen ist, da jedes Ikon, auf ein bestimmtes Objekt bezogen (Schallereignis oder Emotion), aus einer "Menge eigentlicher iconischer Merkmale und uneigentlicher iconischer Merkmale" (Bense/Walther, 1973, 113) besteht. Die Merkmalsmenge von oben nach unten wiederum bestimmt die Gradation der Identität (Ikonizität) und damit die mögliche semiotische Information.
Hierzu läßt sich in der Matrix auch eine 'Verordnung' angeben.

> "Durch die verordnung wird das regelmäßige auftreten charakteristischer merkmale ... festgelegt" (Berger, 1975, 70).

Die Verordnung bezieht sich bei der Onomatopöie auf die normale und allgemein gebräuchliche drucktypische Art, wie: Type: Grotesk/Futura; Höhe: normal; Breite: normal; Stärke: halbfett; Abstand: normal; Neigung: gerade und kompakter Umriß, gleichbleibendes Laufbild in der Leserichtung von links nach rechts und schwarz auf weiß gedruckt. Je näher der Kurvenverlauf an die vorgeordneten Merkmale herankommt, bzw. sie identifiziert, umso geringer ist die semiotische Information und der Grad der Ikonizität und umso höher ist der Grad der Normgerechtheit und Konventionalisierung.
Ebenfalls könnte anhand der Matrix der typographische Stil eines Comic-Zeichners, bzw. 'Letterers' ermittelt werden. Kennzeichen wären die stets wiederkehrenden Merkmalsfixierungen (Redundanzen) im Morphologischen Kasten. Theoretisch wäre es aber auch umgekehrt möglich, den Zeichner unbekannter Wortbilder anhand statistischer Daten zu ermitteln.
Die unterschiedlichen Kurvenverläufe von drei ausgewählten onomatopoetischen Wortbildern wurden im Morphologischen Kasten eingetragen. Die Matrix der folgenden Seite veranschaulicht das Ergebnis. Verifiziert man die Matrix an weiteren Wortbeispielen

I	Type 1.	Schriftart	1.11	1.12	1.13	1.14					
		Interpunktionszeichen	1.21	1.22	1.23	1.24	1.25				
	Proportion 2.	Höhe	2.11	2.12	2.13	2.14					
		Breite	2.21	2.22	2.23	2.24					
		Stärke	2.31	2.32	2.33	2.34					
	Duktus 3.	Abst.	3.11	3.12	3.13	3.14	3.15				
		Neigung	3.21	3.22	3.23	3.24	3.25				
II	Umriß 1.	flächig	1.11	1.12	1.13	1.14	1.15	1.16	1.17		
		räuml.	1.21	1.22	1.23	1.24					
	2. Laufbild		2.1	2.2	2.3	2.4	2.5	2.6	2.7	2.8	
	3. Leserichtung		3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	3.6	3.7	3.8	
III	1. Struktur										
	Farbe 2.	Eigenw.	2.11	2.12							
		Symb.	2.21	2.22	2.23						
	3. typogr. Zusätze		3.1	3.2							

vorgeordnete Merkmale

a)

b)

c)

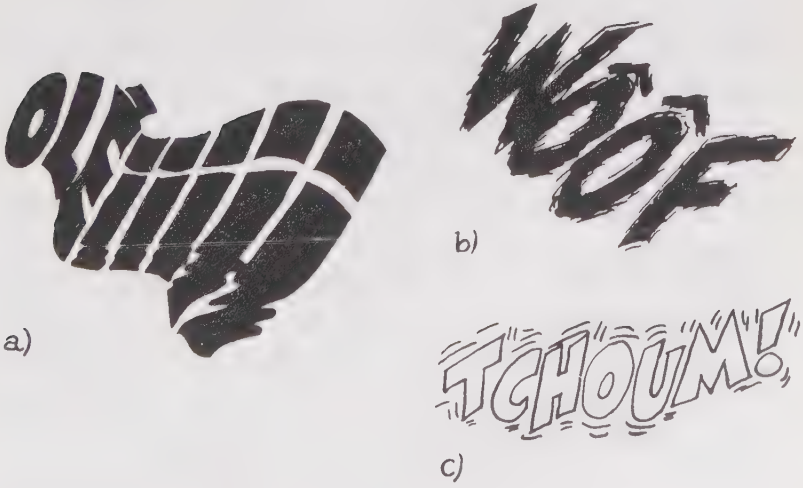


Abb. 138

und führt die Kurvenverläufe für viele Onomatopöien aus, so ergeben sich einige Präferenzen im typographischen Ausdruckswert, die gleichzeitig für die medialen Inhalte kennzeichnend sind. Als festliegende, beinahe gesetzmäßige Präferenzen können genannt werden: das Wortbild erscheint in Versalien (Ausnahmen bestätigen die Regel), ist eher extrem fett als mager, eher extrem groß und breit, meistens konturiert und farbig koloriert, im Kontaktmerkmal eher eng und extrem eng (überlappend und gestaffelt); es variiert alle Leserichtungen und Laufbreiten, reflektiert dadurch auf räumlichen Bezug und endet in den meisten Fällen mit einem Rufzeichen.
Durch diese extremen Werte ist die typographische Gestaltung als stark rhetorisch einzustufen. Diesem Problem gilt nun unsere Aufmerksamkeit.

7.4. Rhetorik und Typographie

Wenn nach der bisherigen theoretischen Grundlegung zur Rhetorik als Kriterium der Grad der Abweichung von der drucktypischen Norm angesehen wird, dann sind alle freien Varianten (Allographe) über den vorgeordneten Merkmalen als mit Rhetorizität belegt anzusehen. Damit gilt, daß im Morphologischen Kasten in jeder Reihe nicht nur der Grad von Expressivität zunimmt, sondern auch selbstverständlich der Grad von Rhetorizität und dieser wiederum für die einzelnen Feinbezüge durchaus unterschiedlich ausfallen kann.
Typographemische Abweichungen als ästhetizitätserzeugende Faktoren sind bisher kaum ins Blickfeld der Literaturwissenschaftler gerückt. Auch die unter typographästhetischen Gesichtspunkten vorgelegten Arbeiten von Alsleben (1962), Gerstner (1972), Nerdinger (1960) und Berger (1975) machen keine Ausführungen zum rhetorischen Problemfeld. Plett (1975) befaßt sich zwar

mit graphemischen stilrhetorischen Figuren, wobei er auch die Analysebeispiele von Gläser (1972), die dieser an Graphemabweichungen der amerikanischen Werbesprache durchgeführt hat, mit einbezieht, doch bleiben seine graphematischen Deviationen stärker an die einzelnen Schriftzeichen und damit an die sprachliche Ebene gebunden, so daß hier zum erstenmal die besonderen typographischen Deviationenmodalitäten an ganzen Wortbildern aufgezeigt und diskutiert werden.

Zunächst sind nach dem generativen Figuren-Modell folgende regelverletzende typographisch-rhetorische Operationen zu nennen:

1. die Ersetzung typographischer Elemente (Substitution),
2. der Zusatz typographischer Elemente (Addition),
3. die Auslassung typographischer Elemente (Subtraktion),
4. die Umstellung typographischer Elemente (Permutation)

und als regelverstärkende Operation: die Verstärkung und Wiederholung typographischer Elemente.

Betrachten wir die typographische Wortgestalt als Ganzes, dann ist die comicale Onomatopöie als Substitutionsfigur zu beurteilen. Sie erscheint nur in Versalien und somit liegt auf der Grundlage der grammatischen und orthographischen Norm die Substitution von Kleinbuchstaben durch Großbuchstaben vor. Da Rhetorik aber als prozeßhaftes Phänomen beschrieben wurde, sich die Sehgewohnheiten der Rezipienten schon lange auf diese Schreibweise eingestellt haben, ist für diese Komponente nur eine sehr schwache Rhetorizität festzuhalten.

Abb. 125 erfaßt die weiteren rhetorischen Operationen.

Die stilrhetorisch auffälligste Erscheinung der typographischen Gestaltung ist die Permutation, eine rhetorische Operation, die in der linguistischen Analyse überhaupt nicht auftrat. Somit bestätigt sich auch in diesem Untersuchungszusammenhang, daß die typographisch-ästhetische Gestaltung Lücken der sprachästhetischen Ebene ausfüllt. In einzelnen Fällen können die sehr

rhetorische Operation / syntaktische Zeichendimension		regelverletzend				regelverstärkend
		Substitution	Addition	Substraktion	Permutation	Äquivalenz
I	Schriftart	x		\		emph. Akzent
	Proportion					x
	Duktus				x	
II	Umriß	x⟶			⟵x	
	Laufbild				x	
	Leserichtung				x	
III	Struktur	x⟶			⟵x	
	Farbe	x				Eigenwert
	typogr. Zus.	Ideogramme	Piktogr.			Repetition von Piktogrammen

Abb. 139

komplexen permutativen Erscheinungen bis zur Substitution gesteigert werden.

Jegliche Abweichung von der normalen Leserichtung und der zeilengleichen und fortlaufenden Druckweise der Typen mit normalen Spatium sind als Permutationsfiguren zu kennzeichnen. Besonders ins Auge fallend sind die Umstellungen der typographischen Elemente in den Varianten von Abstand und Neigung im Duktusmerkmal, den Lufbildmodulationen und der Leserichtung.

Einen Verlauf der rhetorischen Operation von Permutation ⟶ Substitution ist für die typographische Gestaltung des Umrisses und das Merkmal 'Schrift als Struktur' zu kennzeichnen. Beim Umriß haben wir den Fall vor uns, daß eine normalerweise intakte Kontur in vielen Varianten umgestellt, geändert und aufgelöst wird. Im Auflösungsprozeß wird die Menge der Punktmerkmale nicht mehr beibehalten. Es entstehen freie weiße Punktmerkmale d.h. es findet eine Ersetzung schwarzer Punktmerkmale durch weiße (Papier)-Untergrundsmerkmale statt. Auch für das zweite Merkmal 'Schrift als Struktur' kann ein ähnlicher Vorgang gekennzeichnet werden. Bei der strukturierten Schrift erfolgt zunächst eine Umstellung des Zeilenverlaufs oder eine Umstellung der Drucktype auf Schreibtype oder eine anderweitige Umstellung im Bezug zur Fläche, die soweit gehen kann, daß nun Substitution zu nurmehr schriftähnlichen Strukturerscheinungen

erfolgt, die im semantischen Bezug als Farb- und Klangfantasien erscheinen.

Als Substitutionsfiguren sind vor allem die Schriftarten zu kennzeichnen, soweit sie sich an historisch bekannten Schriftsystemen oder an einem historischen Verweisungszusammenhang orientierten. Ein solcher ist gegeben, wenn z.B. die Grotesk durch alphabetische Varianten etwa des griechischen, lateinischen, schwedischen, kyrillischen oder eines anderweitigen Alphabets substituiert wird. Plett (1975, 291) nennt diese auf der zeichensyntaktischen Ebene vorgenommenen Abweichungen "systemexterne Deviationen". In den meisten Fällen ist auch auf eine geänderte semantische Dimension zu verweisen. Häufig liegt die Kontiguitätsbeziehung einer Synekdoche vor, d.h. die Schrifttype mit der ausländischen oder historischen Ambiente, stellt als Teil das Ganze, etwa eine antiquierte Einstellung oder Charaktereigenschaft dar oder entspricht einer volkstümlichen Vorstellung von Nationalitäten oder Nationaleigenschaften.

Als weitere Substitutionsfigur sind die "speedlines" zu nennen. Sie stellen ebenfalls Kontiguitätstropen dar und ersetzen als Teile ganze Bewegungsabläufe.

Als einzige Additionsfigur können die Piktogramme im Sinne typographischer Zutaten gewertet werden. Da sie häufig in grösseren Mengen auftreten, ist zusätzlich Äquivalenz zu vermerken. Äquivalente Operationen können bei der typographischen Gestaltung nicht in der Dominanz nachgewiesen werden, wie bei der linguistischen Analyse. In dieser Gruppe ist nur die Wertung der Proportionsverhältnisse nicht als additive Figuren, sondern als regelverstärkende Figuren, interessant. Bei dieser Klassifizierung gingen die Überlegungen davon aus, daß im Prinzip keine typographischen Zutaten erfolgen. Wenn eine Kontur fetter, ein Schriftgrad extremer ausgestaltet wird, ist dieser Vorgang im eigentlichen Sinne als Verstärkung zu werten und entspricht damit auch dem Motivationsaspekt.

Es fällt auf, daß Subtraktion als rhetorische Operation ganz entfällt und die Rhetorizität der Typographie wie bei der linguistischen Seite ebenfalls dominant auf der syntaktischen Zeichenebene auftritt, während die semantische, bis auf einige Ausnahmen (Schriftart, Ideogramme, Symbolwert der Farbe) in den Hintergrund tritt. Damit kann für die comicale Onomatopöie als visuell-verbales Designobjekt eine zweiwertige (dyadische) Rhetorikbeziehung der Funktion 1.1/1.2 nachgewiesen werden, die sich aus einer ganzen Fülle von rhetorischen Teilkomponenten zusammensetzt, Es ergibt sich weiter daraus, daß die Rhetorizität eines Wortbildes von der Anzahl der identifizierten rhetorischen Merkmale abhängt.

7.5. Die Wort-Bild-Interferenz der Onomatopöie

Dem Zusammenspiel aller visuellen und verbalen Teilkomponenten der Onomatopöie müssen noch einige abschließende Bemerkungen gewidmet werden, wurde doch gerade in der Komplementarität der beiden Zeichenrepertoires - sowohl im makro- wie im mikro-ästhetischen Sinne - die inhärente Wesenseigenschaft des Comics gesehen und auf die Erforschung dieser Interferenzen besonderes Gewicht gelegt.

Die Komplementarität zwischen Sprache und Typographie bezieht sich einmal auf den Prozeß der Ikonisation, d.h. der Grad an Ikonizität des Wortbildes wird von beiden Repertoires für jeweils eigene Teilikone bestimmt, ohne daß es zu Redundanzen käme. Die gleiche gegenseitige Unterstützung ist auf der rhetorischen Ebene festzustellen.

Es ist auch herausgearbeitet worden, daß auf der phonologischen Ebene das Intensitätsmerkmal nicht distinktiv ist und in diese Lücke die typographische Gestaltung eindringt und diese ausfüllt. Unter all diesen Gesichtspunkten ist ein Verhältnis der Komplementarität, der gegenseitigen Ergänzung beider Zeichensysteme

zu konstatieren, so daß der Begriff "Komplemantarität" (Kloepfer, 1976) als akzeptable Bezeichnung anerkannt werden muß. Abb. 126 versucht diese Vorgänge zu veranschaulichen und das Zusammenspiel der Teilkomponenten darzustellen.

Betrachtet man die Skizze genauer, dann wird deutlich, an welcher Stelle die typographische Ebene der Gestalt mit Schriftart und Akzentzeichen, vor allem aber mit den Proportionsverhältnissen des Schriftgrades das Intensitätsmerkmal der Onomatopöie übernehmen. Zum morphologischen Bereich der Wortverbindungen bestehen Kontakte mit dem Duktusaspekt, aber auch mit dem Merkmal der Leserichtung.

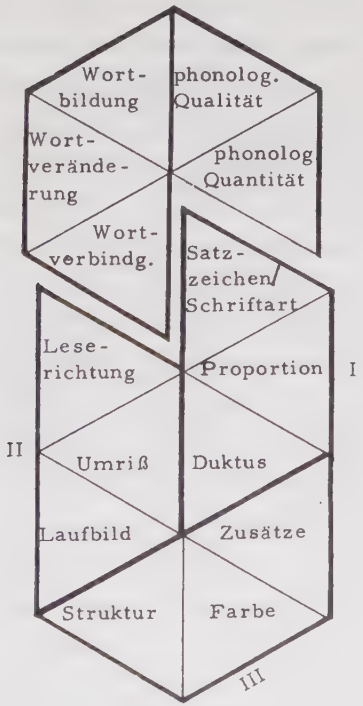


Abb. 140 Die Synechie der verbalen und der visuellen Ebene der comicalen Onomatopöie.

Die Skizze zeigt weiter, daß die Onomatopöie ein recht geschlossenes, systemorientiertes Designobjekt darstellt, welches für die Verbindungsstelle von Sprache und Typographie eine Verwachsung ausweist. Beide Zeichensysteme gehen eine derart enge Symbiose ein, daß für diesen Vorgang auch der Begriff "Synechie" (Pforte, 1972) eine akzeptable Bezeichnung wäre. "
Unter pragmatischen Gesichtspunkten ist es noch interessant, nach den persuasiven Funktionen dieses hochgradig rhetorischen Designobjektes zu fragen.
Verfolgen wir die persuasive Absicht der Onomatopöie im Comic, dann läßt sich aus ihrem mikrostrukturellen Kontext ablesen, daß sie als performative Äußerung (parole) ihre Nachricht auf sich selbst bezieht. Innerhalb der Kommunikations- und Rezeptionssituation verfolgt sie ein emotionales Persuationsziel. Plett (1977, 147) würde sagen: Die Onomatopöie erscheint

> "... als ein emotionales Wirkmittel, das der aktiven Glaubhaftmachung eines Sachverhaltes bei einem psychisch in bestimmter Weise disponierten Publikum dient."

Damit zielt die Onomatopöie in ihrer Wirkungsintensität auf "pathetische Wirkungsschemata" (Plett) und ist unter ideologischem Gesichtspunkt nicht darauf gerichtet, eine Umstimmung des Lesers im Hinblick auf sozialrelevantes Handeln im Sinne einer gesellschaftlichen Wirklichkeitsveränderung zu bewirken. Dies schließt aber nicht aus, daß der gesellschaftliche Kontext, in dem comicale Onomatopöien hervorgebracht werden einer verstärkten Untersuchung bedarf.

8. Ein Übersetzungsvergleich

Da in Deutschland nur eine verhältnismäßig unbedeutende eigene Comic-Produktion vorhanden ist, liegt die überwiegende Mehrzahl der Erscheinungen des Comic-Marktes als Übersetzungen

ausländischer Serien vor. Daß damit die übersetzerische Leistung ein bedeutsamer Wirkungsfaktor im Rezeptionsprozeß ist, kann wohl nicht von der Hand gewiesen werden.
Wie diese Übersetzungsleistungen nur konkret aussehen, darüber existiert noch keine ausführliche oder vergleichende stilistische Analyse. Allerdings erfolgten immer wieder Hinweise in Fachmagazinen und Rezensionen, die den Nachweis führten, daß in den Redaktionen unsorgfältig gearbeitet wurde, daß z.B. Erzählstrukturen unterbrochen oder nicht folgerichtig weitergeführt wurden, der Text nicht zum Bild paßte oder man neu erfundene Inhalte unterlegte, die mit dem Original nichts mehr gemein hatten und in vielen Fällen eine Übersetzung der Übersetzung vorlag, häufig bezogen auf eine Übersetzung aus dem Italienischen - viele deutsche Serien werden in Italien produziert - wobei das Italienische bereits als Übersetzung aus dem Amerikanischen vorlag. Somit sind seit jeher die deutschen Übersetzungen für Eingeweihte mit einer schweren Hypothek belastet.

Auch bei den bei uns so massenhaft gelesenen Serien wie Micky Maus und Donald Duck und den entsprechenden pädagogischen Analysen und didaktischen Umsetzungen im schulischen Raum, die besonders zahlreich für Donald Duck erfolgten, ist kein Übersetzungsvergleich bekannt geworden. Alle gehen stillschweigend von der Annahme aus, daß das amerikanische Kind Uncle Scrooge genau so rezipiert und konkretisiert wie das deutsche Kind Donald Duck. Sicher, die 'Beagle Boys' hätte man auch mit 'Spürnasenjungen' (von Beagle = engl. Jagd- und Spürhund) übersetzen können, aber 'Panzerknackerbande' ist eigentlich aufregender. Welche Akzente z.B. allein in der Namenssymbolik verloren gehen, wenn Huey, Dewey und Louie als Tick, Trick und Track oder Gyro Gearloose als Daniel Düsentrieb auftreten, bzw. an eigener Namenssymbolik einfließt, entzieht sich bisher einer genaueren Kenntnis.

In diesem Untersuchungsteil geht es nun nicht um eine große angelegte stilistische Analyse, sondern einfach darum, am Beispiel der Onomatopöie Einblicke in dieses Problem zu gewinnen und an einem ausgewählten Beispiel der Übersetzungspraxis eines Verlages zu verdeutlichen, bzw. darzustellen, wie sich die in der linguistischen und typographischen Analyse herausgearbeiteten Ikonizitätsgrade im Übersetzungsvorgang erhalten lassen oder was an semiotischer Information verlorengeht.
Für eine Kritik der Übersetzungspraxis bedarf es jedoch zunächst einer, wenn auch kurz gefaßten, theoretischen Grundlegung, die mögliche Bewertungskriterien für eine adäquate Übersetzung ablesbar machen. Aus der bisher geleisteten linguistischen und typographischen Analyse sind durchaus schon Kriterien gewonnen worden, die auf die Übersetzungspraxis übertragen werden können.

8.1. Übersetzungstheoretische Überlegungen

Der Übersetzungsprozeß läßt sich nach der bereits dargestellten Transformationsproblematik unter informationstheoretischen Gesichtspunkten noch einmal so vor Augen führen (in Anlehnung an Levý, 1969, 33):

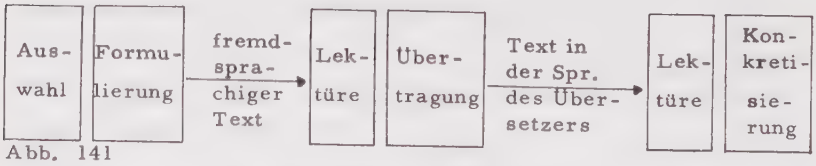


Abb. 141

Beim fremdsprachigen Ausgangsprodukt haben wir es mit dem literarischen Text eines massenmedialen Bild-Druck-Mediums zu tun, also keinem Fachtext, sondern einem an Bildfolgen gebundenen Prosatext. Bei dem näher zu untersuchenden Gegenstand der comicalen Onomatopöie handelt es sich um ein sprachliches Gebilde mit einem bestimmten ideell-ästhetischen

Bedeutungsinhalt, der durch das Material Sprache und Typographie verwirklicht ist, wobei primär expressive Lautqualitäten und Artikulationscharaktere berücksichtigt werden.

Dem Übersetzer stellt sich nun die Aufgabe, in Kenntnis der fremden und der eigenen Sprache, eine dem sachlichen Inhalt der Intention des Autors entsprechende, angemessene Übersetzung vorzunehmen. Dabei wird hier durchaus der linguistisch funktionelle Text-Standpunkt vertreten, daß es dabei

> "um die Wahrung seines Wertes für den Aufnehmenden (also der distinktiven bzw. soziologischen Funktion seiner Elemente)" geht. (Levý, 32)

Der Übersetzer wiederum ist ebenfalls ein Autor seiner Zeit und seiner Nation. Er vertritt eine bestimmte Übersetzungskonzeption, nimmt einen bestimmten Interpretationsstandpunkt ein, d.h. er ist in einem kulturell-ästhetischen Zusammenhang mit einer bestimmten national gepflegten Übersetzungsnorm zu sehen, einer bestimmten im Lande wirkenden Einstellung, die ästhetische Anschauungen als bewußt oder unbewußt vorhanden gelten läßt, bzw. der Leserschaft aufoktroyiert.
Als Beispiel für eine solche 'ästhetische Anschauung' ließe sich anführen, daß im gesamten Ausland in der Regel der Blasentext von geübten Letterern handschriftlich eingetragen wird, während man bei uns allgemein der Ansicht ist, dem Deutschen nur eine Maschinentype zur leichteren Apperzeption zumuten zu können. Während dieses Vorgehen dem ästhetischen Stilempfinden der Franzosen entschieden zuwiderlaufen würde, konnte der Deutsche dieses Stilgefühl für den dynamisch-bewegten Duktus der Handschrift erst gar nicht entwickeln, da man stets den fremdsprachigen Text aus ökonomischen Gründen in der Übersetzung mit der Schreibmaschine in die Blase eintrug und bis heute dabei geblieben ist. Es ist auch in diesem Fall immer wieder an deutschen Redaktionsleistungen abzulesen, daß man den Leser absichtlich unterfordert, hier visuell analphabetisiert.

Bei der Übersetzungsarbeit läßt sich eine analytische und eine synthetische Phase unterscheiden. Die analytische Phase bezieht sich zunächst einmal auf das, was beide Sprachen gemeinsam haben, d.h. es müssen die sprachlichen gemeinsamen Elemente als Universalia festgestellt werden. Zum anderen sind die spezifisch unterscheidenden Züge der beiden Sprachsysteme zu ermitteln. Hier ist wieder unter funktionalem Aspekt zu berücksichtigen,

> "welche Mitteilungsfunktionen die einzelnen sprachlichen Elemente haben und welche sprachlichen Mittel in der eigenen Sprache die gleiche Funktion erfüllen können" (Levý, 21) (Substitution der Mittel).

Die synthetische Phase bringt dann die Übersetzungsleistung, die in Verbindung mit dem Stilgefühl des Übersetzers ein abgewogenes Verhältnis der beiden Sprachsysteme präsentieren soll, bzw. auch Spuren der Originalsprache in der Übersetzung sichtbar werden lassen kann, um den Leser für andere Hör- und Sehgewohnheiten flexibel zu halten und seine Apperzeptionsleistung zu erhöhen.

Dabei kann davon ausgegangen werden, daß der Leser der Übersetzung in den meisten Fällen weiß, daß er nicht das Original liest, daß er aber voraussetzt (präsupponiert), daß die Übersetzung die Qualität des Originales wiedergibt, bzw. beibehält. Daraus kann die allgemeine Grundforderung abgeleitet werden, daß die Übersetzung als repräsentatives Ziel die Erfassung der Vorlage derart reflektieren soll, daß durch möglichst viele gemeinsame Beziehungen zwischen den Lautgebilden und den Bedeutungseinheiten der Vorlage eine Äquivalent zum Original besteht. Gefordert werden muß eine 'Bündigkeit der Übersertzung' und ebenso die 'Wahrhaftigkeit der bildlichen Darstellung', die Erfassung der ästhetischen Realitäten, oder um mit Levý (31) zu sprechen: es geht um noetische Kompatibilität.

Im Sinne von noetischer Kompatibilität muß für die Onomatopöie gefordert werden, daß innerhalb der linguistischen Ebene eine phonologische und lexikalische Übersetzung als Nachahmung der Aussprache und der Bedeutung der fremden Sprache und eine typographische Übersetzung als Nachahmung der Graphologie der fremden Schrift zu erfolgen hat (Levý, 20).
Unter semiotischem Gesichtspunkt ist eine intra-semiotische Übersetzung zu fordern, d.h. das Zeichensystem der fremden Sprache muß durch das gleiche Zeichensystem der anderen Sprache adäquat ersetzt werden. (Substitution der Zeichen eines Systems durch gleichwertige Zeichen des gleichen Systems.) Eine inter-semiotische Übersetzung läge dann vor, wenn Zeichen eines Systems durch Zeichen eines anderen Systems, Sprachzeichen durch Bildzeichen substituiert würden, oder auf unseren Fall übertragen, wenn die Onomatopöie aus lateinischen Schriftzeichen in arabische oder hebräische Schriftzeichen übersetzt würde.

In unserer Hemisphäre werden aber gleiche typographische Ausarbeitungen und Gestaltungen an gleichen Schrift- und Sprachzeichen vorgenommen, - nur die Konventionen sind andere ! Aus diesem schon detailliert dargelegten Zusammenhang der Arbitrarität kann es folglich unter semiotischem Gesichtspunkt nur um eine Orientierung im System unterschiedlicher Konventionen gehen. Hier sind unterschiedliche Ränge und Grade feststellbar.

Liegt die gleiche Konvention vor, dann kann die Behauptung gewagt werden, daß sich eine Übersetzung erübrigt. Werden dennoch Eingriffe vorgenommen, ändert sich mit Gewißtheit der ästhetische Zustand. Gleiche Konventionen liegen im Bereich der Typographie. Auf diesem Gestaltungssektor dürften im Sinne der Wahrhaftigkeit der bildlichen Darstellung keine Eingriffe vorgenommen werden.
Gleiche phonematische Konventionen, aber unterschiedliche orthographische Konventionen liegen z.B. bei der reinen comicalen

Onomatopöie und den Konsonantenclusters vor. Bei diesen Worttypen ist nur der Laut- und Artikulationscharakter gemeint, der als universell bestimmt worden ist. Will man dem Leser die Spuren der Originalsprache durch die etwas abweichende Schreibweise nicht zumuten, dann kann im Fall der reinen Onomatopöie eine Angleichung an die eigene Schreibweise vorgenommen werden. Diese entfällt allerdings bei den Konsonantenclusters. So ist z.B. das französische 'CLIC' als Geräuschnachahmung auch im Deutschen ein 'CLIC', allerdings in der Schreibweise 'KLICK'. Die gleiche Lautsequenz wird in der jeweils eigenen Orthographie dargeboten.

Anders ist es bei den lexikalischen Termen, die ja auch schon für sehr alte Interjektionen wie BA konventionalisiert sind und unterschiedliche Bedeutungen tragen. Hier muß dem Bedeutungsgehalt entsprechend übersetzt werden.

Im System der Konventionen können auch beide Systeme extrem weit auseinanderklaffen, wie es z.B. bei Dialekten der Fall ist, die häufig als konventionalisiertes Stilmittel bei Satire und Karikatur eingesetzt werden. Hier gilt so mancher Text als unübersetzbar. Im Bereich der Comic-Produktion ist dabei wieder auf Walt Kelly und seinen 'Pogo' hinzuweisen. Die handelnden Personen sprechen den breiten Südstaatendialekt der USA, allein ihre Namen sind Kreationen subtiler Symboliken und die sich ausdrückene politische Satire versteht am besten ein Einheimischer. Eine Übersetzungsleistung kann hier nur darin bestehen, eine Konvention durch eine adäquate andere Konvention zu ersetzen oder mit Kommentaren zu arbeiten, was allerdings ein sicheres Stilgefühl für beide Konventionen erfordert.

In Anlehnung an Levý (18 f.) kann als realer Ausgangspunkt für die Übersetzung der comicalen Onomatopöie nun eine Rangfolge nach der Erhaltung der Einzelaspekte im Sinne einer Mikroübersetzung und eine Rangfolge nach dem Grad der Konventionalisierung im Sinne einer Makroübersetzung erfolgen. Dabei

können für beide Aspekte Elemente festgelegt werden, die

"a) invariabel bleiben oder bleiben sollen (i) und
b) variable Elemente (v), bei denen es zu einem Ersatz durch ein Äquivalent der Zielsprache kommt ."

Schematisch kann dies für die Haupttypen der comicalen Onomatopöie und für die sprachlichen und typographischen Einzelaspekte des übersetzten Wortes veranschaulicht werden:

Mikroaspekt: Wortstruktur		Makroaspekt: onomatopoetische Typen
Bedeutung I: Objektbezug Bedeutung II: Interpretantenbezug	v	lexikalische Termen Derivationen konventionalisierte Interjektionen
Wiederholungen von Klangqualitäten (Alternanzen, Rhythmisierungen, Reduplikationen)	i-v	reine comicale Onomatopöien
Länge und Höhe der Phoneme	i	motivierte Interjektionen
Artikulationscharakter	i	Konsonantenclusters
	i	
Typographie		

Abb. 142

8.2. Die Antiübersetzung des Ehapa Verlages

Auf der Grundlage der Ausführungen und Erkenntnisse des vorangegangenen Abschnittes soll an einem Übersetzungsvergleich die redaktionelle Leistung eines der größten deutschen Comic-Verlage verdeutlicht werden und hier wiederum an einer seiner auflagenstärksten Serien, allerdings nur für ein textsortentypisches Element, die Onomatopöie. Damit sind gleich die

Einschränkungen genannt: das Untersuchungsergebnis läßt sich nicht ohne weiteres etwa auch auf die Blasentexte dieser Serie übertragen oder andere, vom gleichen Verlag redigierte Serien, oder auf andere Comic-Verlage.
Um die Übersetzungsleistung darzustellen, wurden fünf Bände der insgesamt von 1968 bis 1976 im Ehapa Verlag, Stuttgart, erschienenen 22 Episoden der Serie 'Asterix' untersucht. Die Autoren sind Réné Goscinny, der den Text und das Scenario schrieb und Albert Uderzo, der jeweils die Zeichnungen anfertigte. Von der seit 1961 bei Dargaud-Editeur, Neuilly-sur-Seine, erschienenen Serie wurden in Frankreich etwa 26 Millionen Exemplare verkauft. Weitaus massenhafter wurden sie jedoch in der Bundesrepublik gelesen. Der Stuttgarter Verlag begann zunächst mit einer Auflage von 50 000, die heute bei 1,3 Millionen liegt. Insgesamt wurden in der Bundesrepublik bisher etwa 30 Millionen Exemplare verkauft. Anhand dieser Zahlen kann man ahnen, wie nachhaltig die Übersetzungsleistung gewirkt haben mag.

Die Auswahl der fünf Bände erfolgte zwanglos, d.h. es wurden keine Titel etwa wegen ihres Inhalts oder ihrer Ausstattung bevorzugt. Allerdings wurde darauf geachtet, daß an Produktionszeit der Autoren ein Zeitabschnitt von 1962 - 1974 erfaßt wurde und in der Übersetzungspraxis ein Zeitraum von 1969-1976. Sowohl vom Umfang des Samples als auch von der Produktionszeit her kann die Übersetzungspraxis zur Onomatopöie im 'Asterix' des Ehapa Verlages als repräsentativ gelten.
Aus den Episoden wurden jeweils alle französischen Onomatopöien herausgeschrieben, alphabetisch geordnet und mit der jeweiligen deutschen Übersetzung konfrontiert. Wiederholungen wurden gestrichen, allerdings nicht die vorkommenden Varianten in der Schreibweise. Insgesamt wurden 158 verschiedene französische Onomatopöien und ihre orthographischen Varianten gezählt. Im Anhang 45 ff. findet sich die Wortkollektion, die zunächst die

linguistische Seite verdeutlichen helfen soll.
Sieht man die Liste durch, so ist man überrascht, wie wenig die originale Phonemformation die Übersetzer interessierte. Wie unter einem Übersetzungszwang stehend, werden alle Erkenntnisse und Absichten mißachtet, die von den Autoren sicherlich intendiert waren und auch medial und kommunikativ gesehen von der Onomatopöie zu leisten gewesen wären.
Das im vorhergegangenen Abschnit erarbeitete Instrumentarium zur Beurteilung einer qualitätvollen Übersetzung ist kaum mehr anwendbar, da sich grundsätzlich keine Übereinstimmungen finden lassen. Nur elfmal wurde in fünf Episoden der französischen Lautqualität entsprechend eine bündige Angleichung gefunden. Jedoch nimmt man andererseits erstaunt wahr, daß die französischen Autoren ihren Lesern durchaus fremde Lautqualitäten zumuten, z.B. das deutsche 'SCH' in den Schallwörtern SCHLANK, SCHLAFF, SCHTONK.
Die Übersetzungskritik kann sich damit nur in einer Anhäufung von negativen Feststellungen äußern, deren markanteste Merkmale zusammengestellt werden sollen.

Nicht beachtet wurden:

1. Lautqualitäten:	EHHH - AHHH, PAAAF - ZACK
2. Ganzeigenschaften:	BOK - WUMM, TOING - SCHEPPER
3. Initialphoneme:	SCRONTCH - MJAM, BIMM - PING
4. Finalphoneme:	CLOIK - KLIMPER, SCHTOINK - WUMM
5. Stellung der Phoneme:	GROUPPF - CHRRRRR
6. Länge der Sequenz (auch bei Reduplikationen):	RRRRRONNNN - CHRRRRR BROMM - BROMMMMMM

Einige deutsche Wörter werden von den Übersetzern mit echten Präferenzen belegt. Es fällt auf, daß sie praktisch zu jeder französischen Onomatopöie eingesetzt werden. In der fallenden Reihenfolge ihrer Beliebtheit sind hier zu nennen: KRACKS, es

deckt 15 verschiedene französische Onomatopöien plus Variationen ab, RUMMS gleich 10, BUMM 9 und WUMM(S) ersetzt 7 verschiedene französische Schallwörter.

ZACK wurde jedoch zur dominantesten und beliebtesten gekürt. Folgende französische Lautmalereien wurden mit diesem Wort übersetzt:

ZACK:	BANG	CLANG	PAF	TCHAC
	BOF	CLAK	PAAAF	TCHOC
	BOP	CRACK	PAFF	TOC
			POC	TCHONC
			POK	

Der Wirkungsfaktor von ZACK war schlicht enorm. Das Wort wurde immer speziell dort eingesetzt, wo als 'Schlagwort' des gewichtigen Obelix dessen POF erschien und für den Zwerg Asterix das PAF. Diese feinsinnigen Lautunterschiede wurden stets negiert und gleichermaßen mit ZACK ersetzt. Unter den Asterix-Konsumenten hatte es nun doppelte Schlagkraft und wurde zum 'geflügelten Wort' und für den Koralle Verlag, Hamburg, - da bereits bestens eingeführt - zum Titel einer neuen Comic-Zeitschrift mit nunmehr vornehmlich französischen Abenteuer-Comics.

Aus den kurzen Ausführungen zur linguistischen Ebene lassen sich folgende Ergebnisse zusammenfassen: Alle in dieser Arbeit für onomatopoetischen Sprachgebrauch gekennzeichneten Invarianzen werden von den Übersetzern nicht (an)erkannt, sondern in ihrer Verkehrung eingesetzt, d.h. Variabilität wird für ein eher invariables System zum Prinzip erhoben. Damit haben wir eine athematische Übersetzung vor uns, eine Antiübersetzung.

Es bleibt die Frage: Welche Gründe liegen hier vor ?

Für die typographische Übertragung wurde Invarianz herausgestellt. Eine Übertragung erübrigt sich, da in beiden Sprachen gleiche Konventionen vorliegen, d.h. die franco-belgische oder anglo-amerikanische typographische Gestaltung selektiert aus dem gleichen Repertoire mit dem gleichen Objektbezug wie die

deutsche Typographie.
Infolge des Übersetzungszwanges auf der linguistischen Seite ist eine Herausnahme der Original-Onomatopöie aus dem Panel notwendig geworden. Neu eingetragen wird die deutsche Übersetzung mit dem Letraset Grotesk, was wiederum impliziert, daß sich an dem fertigen Buchstabenmaterial außer den Proportions- und Duktusverhältnissen und manchmal noch am Zeilenlaufbild kaum etwas ändert. Die erste getroffene Fehlentscheidung zieht eine weitere Fehlentscheidung nach sich, wofür sicherlich stets gute ökonomische Gründe angeführt werden können.

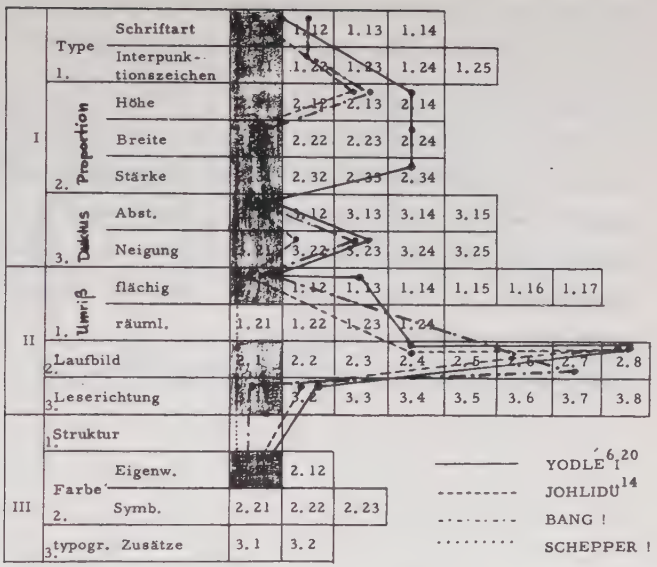
Die Abbildungen, Anhang 49 - 51, veranschaulichen die im Ehapa Verlag gepflegte Übersetzungsästhetik, einmal bezogen auf den Blasentext (Anhang 49.1), dann auf die Rhythmisierungen und die Anzahl der Reduplikationen (Anhang 49.2), zum anderen aber speziell bezogen auf die typographische Gestaltung des onomatopoetischen Wortbildes (Anhang 50). Auch hier überrascht, wie wenig die Übersetzer die Intentionen der Autoren berücksichtigten und mit welch geringem Stilgefühl für typographische Gestaltung die Übertragung erfolgte. Auch für die typographische Seite äußert sich die Kritik als Anhäufung negativer Feststellungen. Von Wahrhaftigkeit der bildlichen Darstellung im Sinne einer Wiedergabe der originalen ästhetischen Realität kann nicht mehr gesprochen werden. Jegliche Autorenintentionen wurden negiert und auch typographische Zusätze wie Speedlines oder Sterne als Punkt des Ausrufungszeichens nicht übernommen (vgl. Anhang 50.1 - 2).
Der Gesamteindruck, den die französischen Originalseiten bieten, ist weitaus dynamischer, gefüllter und bewegter. Die einfühlsame, gekonnte Bildintegration der Wortbilder ist kennzeichnend für die durchdachte, auf ganz bewußten ästhetischen und rhetorischen Intentionen beruhende Gestaltung. Die deutsche Seite dagegen präsentiert sich dagegen flach, platt, adynamisch und

steif. Beinahe alle expressiven Gestaltungsmöglichkeiten der Typographie sind für den deutschen Leser verlorengegangen. Der Verlust an semiotischer Information ist ebenso eklatant wie der an rhetorischer.

In der Graphik der folgenden Seite wurden zur Veranschaulichung dieser Aussagen die unterschiedlichen typographischen Gestaltungsmerkmale am Morphologischen Kasten verifiziert.

Da die Schrifttype der französischen Autoren in Annäherung an die Grotesk als synthetische Antiqua angesehen werden kann, ist es auch möglich, sie in die Mitte der Kästen zwischen Antiqua und Grotesk einzutragen. Die deutsche Übersetzung kommt stark in die Nähe der vorgeordneten Merkmale bzw. identifiziert sie fast vollständig wie das Beispiel SCHEPPER zeigt. Die Letraset Grotesk ist als assertorische Schrift einzustufen, die in ihrer Verwendung keine assoziativen Merkmale mehr aufweist. Auch wenn für die Jodl-Onomatopöie ein starker expressiver Ausschlag zu vermerken ist durch das verzogene, wellenförmige über das Rechteck hinausgehende Laufbild, sind doch gegenüber dem französischen Original erhebliche Gradabweichungen zu vermerken.
Als Untersuchungsergebnis der typographischen Seite muß festgestellt werden, daß auch hier eine Antiübertragung vorliegt, und auch hier bleibt zum Schluß die Frage:

Womit wird solch ein Vorgehen begründet ?
Die angeblichen Zwänge - auch im Hinblick auf eine Zielgruppenproblematik - haben sich in ihr Gegenteil verkehrt. Die Wortkollektion aus den fünf Episoden hatte schon gezeigt, daß die französischen Wortformationen allgemein verständlich sind und bis auf einige wenige lexikalische Termen als universell gelten können. Orthographische Abweichungen wären auch für den deutschen Leser zumutbar und könnten als Innovationen registriert werden. Typographische Abweichungen dagegen können aus Gründen



a)

b)

Abb. 143

a) Dargaud Editeur
b) Ehapa Verlag

Aus: Goscinny/Uderzo:
Asterix bei den Schweizern

einer realistischen Übersetzung nicht anerkannt werden, sie vermindern die semiotisch ästhetische Information, um derentwillen die typographische Gestaltung ja erst vorgenommen wurde.

Es bleibt nur ein Fazit:
Aus semiotisch ästhetischen, medialen und lerntheoretischen und auch aus ökonomischen Gründen ist es angebracht, Onomatopöien eines fremden, aber gleichen Zeichensystems nur in den nachgewiesenen Ausnahmen zu übersetzen, bzw. orthographisch anzugleichen. In jedem anderen Fall muß die Onomatopöie als unübersetzbar gelten, konkreter:
Hier stellt sich gar kein Übersetzungsproblem !

LITERATURVERZEICHNIS

Adorno, Th.: Ästhetische Theorie. Frankfurt (1970)

Ahlborn, M.: Comics, die Presse der 2. Etage der Schulbänke. (1976) Materialien der Modellversuchsgruppe Kunst/Visuelle Kommunikation im Projekt des Hessischen Kultusministeriums "Koordination der Modellversuche an Gesamtschulen" beim Hessischen Institut für Bildungsplanung und Schulentwicklung. Wiesbaden

Ames, Winslow: Caricature and Cartoon. Stichwort in der Encyclopaedia Britannica. Vol. 4. 864-872. Chicago, London, Toronto (1962)

Althaus, H.P.: Graphetik. Stichwort im Lexikon der Germanistischen Linguistik. 105-110. Tübingen (1973)

----- Graphemik. Stichwort ebenda. Tübingen, 118-132

Alsleben, K.: ästhetische Redundanz. Abhandlungen über die artistischen Mittel der bildenden Kunst. Quickborn (1962)

Anttila, R.: The Metamorphosis of Allomorphosis. In: Second Lacus Forum: Proceedings (Ed. Peter. A. Reich), 238 - 248 Toronto; Linguistic Association of Canada & the U.S. (1975)

----- Toward a Semiotic Analysis of Expressive Vocabulary. Semiosis 5, 27-40 (1976)

Argelander, A.: Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. Jena (1927)

Arnheim, R.: Art andVisual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. University of California Press, Berkeley & Los Angeles (1974)

Artus, H.M.: Dramaturgie und Ideologie. Zur formalen Bedingtheit des kognitiven Gehalts von Spielfilmen. Publizistik 3, 261-274 (1977)

Austermann, R.A.: Film-Fernsehen-Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive. Diss. Münster (1974)

Bandura, A.: Social learning through imitation. In: Nebraska Symposion on Motivation. Jones, M.R. (ed.). Lincoln, 211 - 269 (1962)

Bandura, A., Ross, D. & Ross, S.A.: Stellvertretende Bekräftigung und Imitationslernen. In: Funkkolleg Pädagogische Psychologie. Grundlagentexte 2. Lernen und Instruktion. (Hofer, N. und Weinert, F.E. (Hrsg.)). Frankfurt (1973)

Barthes, R.: Rhetorik des Bildes. In: Schiwy, G.: Der französische Strukturalismus - Mode, Methode, Ideologie. Reinbek (1969)

Baumgärtner, A.C.: Die Welt der Comics. Bochum (5. 1972)

Baumgärtner, Klaus: Synästhesie und das Problem sprachlicher Universalien. Ztschr. f. deutsche Sprache 25, 1-20 (1969)

Baumgärtner, K. et al: Funk-Kolleg Sprache. Eine Einführung in die moderne Linguistik. Frankfurt (1973)

Baur, E.K.: Der Comic. Strukturen-Vermarktung - Unterricht. Düsseldorf (1977)

Becker, St .: Comic Art in America. New York: Simon & Schuster (1959)

Benayoun, R.: Vroom tchac zowie. Le ballon dans la bande dessinée. Paris: Balland Editeur (1968)

Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt (6. 1973)

----- Kleine Geschichte der Photographie. ebd.

Bense, M.: Aestetica. Einführung in die neue Ästhetik.
(1965) Baden-Baden

Bense, M.: Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen.
(1967) Baden-Baden

----- Einführung in die informationstheoretische Ästhetik.
(1969) Reinbek

----- Zeichen und Design. Baden-Baden
(1971a)

----- Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte.
(1971b) Köln

----- Semiotik. Stichwort im Lexikon der Germanistischen
(1973a) Linguistik. Tübingen

----- Paper 23. Institut für Philosophie und Wissenschaftstheorie
(1973b) der Universität Stuttgart. Stuttgart

----- Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie
(1975) und Design, Ästhetik und Mathematik. Baden-Baden

----- Vermittlung der Realitäten. Semiotische Erkenntnistheorie.
(1976) Baden-Baden

Bense, M./Walter, E.: Wörterbuch der Semiotik
(1973) Köln

Berger, Ch.: Neue typographische Untersuchungen
(1975) Hamburg

Bernard-Thierry, S.: Les onomatopées en malgache. Bulletin de
(1960) la Société de Linguistique de Paris, L, 240-269

Blackbeard, B./Williams, M. (Eds.): The Smithonian Collection of
(1977) Newspaper Comics. Washington: Smithonian Institution Press

Blanchard. G.: Histoire de la bande dessinée. Verviers: Editions
(1974) Gerard & Co., (1969) marabout université TB

Bledjian, F./Stosberg, K.: Analyse der Massenkommunikation:
(1972) Wirkungen. Düsseldorf

Bolinger, D. L.: Rime, Assonance, and Morpheme Analysis.
(1950) Word 6, 117-136

Bolzano, B.: Semiotik. rot 43. (Hrsg. v. E. Walther, M. Bense)
(1971) Stuttgart

Bönisch, M.: Die Sprache der Comics. In: Kommunikative Aspekte
(1975) zum Deutschunterricht. (Hrsg. v. E. Wolfrum). Baltmannsweiler

Bonsiepe, G.: Visuell/verbale Rhetorik. Visual/verbal Rhetoric.
(1965) Ulm 14-16, 23-40

----- Visuell/verbale Rhetorik. Analyse einiger Techniken der
(1968) persuasiven Kommunikation. Format 17, 11-18

Bourdieu, P.: Elemente einer soziologischen Theorie der künstle-
(1976) rischen Wahrnehmung. In: Theoretische Ansätze einer
Kunstsoziologie (Hrsg. v. A. Silbermann). Stuttgart

Bousfield, W. A.: The Problem of Meaning in Verbal Learning.
(1961) Verbal Learning and Verbal Behavior. (Cofer, Ch. N., Ed.)
New York: Mc Graw Hill. 81-91

Brecht, B.: Radiotheorie. Schriften zur Literatur und Kunst 1,
(1967) Frankfurt

Brekle, H.: Einige Bemerkungen zur Graphemik-Diskussion.
(1971) Linguistische Berichte 16. 53-59

Brög, H.: Bemerkungen zur semiotischen Bestimmung von Dokumentarfotographie und Portraitmalerei. Semiosis 2. Stuttgart. (1976)

----- "Kritik" als Gegenstand projektorientierten Unterrichts. In: Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt. (Hrsg. v. H. Brög). Ravensburg (1977)

Brown, R. W.: Words and Things. Glencoe, Ill. (2. 1959)

----- Review of "Untersuchungen zur Onomatopöie 1... by Heinz Wissemann". Language, 31 (1956)

Brück, A.: Sex und Horror in den Comix. Katalog der Ausstellung im Hamburger Kunsthaus. Hamburg (1971)

Brunswik, E./Reiter, L.: Eindruckscharaktere schematisierter Gesichter. Ztschr. f. Psychologie 142, 67-134 (1937)

Brunswik, E.: Perception and the Representative Design of Psychological Experiments. Berkeley (2. 1956)

Buddemeier, H.: Die Medienphilosophie McLuhans. Voraussetzungen und Folgen. Rundfunk und Fernsehen 1/2, 3-20 (1975)

Bühler, K.: L'onomatopée et la fonction représentative du langage Journal de Psychologie, 1933, III (1933)

----- Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache Stuttgart (2. 1965)

Bühler, H./Fritz, G./Herrlitz, W./Hundsnurscher, F. et al: Linguistik I. Lehr- und Übungsbuch zur Einführung in die Sprachwissenschaft. Tübingen (2. 1976)

Bünting, K.D.: Einführung in die Linguistik. Frankfurt
(2.1972)

Bzdęga, A.Z.: Reduplizierte Wortbildung im Deutschen.
(1965) Poznań

Cassierer, E.: Substanzbegriff und Funktionsbegriff
(1910) Berlin

Corell, W.: Lernen und Verhalten. Grundlagen der Optimierung
(1971) von Lernen und Lehren. Frankfurt

Couperie, P./Horn, M.C.: A History of the Comic Strip.
(1968) New York: Crown Publishers

Couperie, P.: Le noir et le blanc dans la bande dessinée.
(1974) Paris: Edition Serg

Cremer, H.: Die Bildergeschichten Wilhelm Buschs.
(1937) Diss. Düsseldorf

v. Doetinchem, D./Hartung, Kl.: Zum Thema Gewalt in Super-
(1974) heldencomics. Berlin

Doetsch, M.: Comics und ihre jugendlichen Leser. Meisenheim
(1958) am Glan

Doré, G.: Die Taten des Hercules (Hrsg. v. W. Fraenger)
(1922) Zürich und Leipzig: Erlenbach

Drechsel, W./Funhoff, J./Hoffmann, M.: Massenzeichenware. Die
(1975) gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics.
Frankfurt

Dröge, F./Weißenborn, R./Haft, H.: Wirkungen der Massenkommu-
(1969) nikation. Münster

Dubois, J./Edeline, F./Klinkenberg, J.M./Minguet, P./Pire, F./
(1974) Trinon, H.: Allgemeine Rhetorik. München

Duden. Satzanweisungen und Korrekturvorschriften. Bd. 5/5a.
(1969) Mannheim

Dunger, H. /Heyermann, J. /Knilli, F. /Reiss, E. /Reiss, K.:
(1974) Comic - Vorschule des Fernsehens. In: Comics im ästhetischen Unterricht (Hrsg. Dietger Pforte). Frankfurt

Ebert, K.H.: Präsuppositionen im Sprechakt. In: Präsuppositionen
(1974) in Linguistik und Philosophie. (Hrsg. v. Petöfi). Frankfurt

Eco, U.: Einführung in die Semiotik. München
(1972a)

----- Vorsichtige Annäherung an einen anderen Code. In: Das
(1972b) Mädchen aus der Volkskommune. Chines. Comics. Reinbek

Ehlich, K. /Rehbein, J.: Halbinterpretative Arbeitstranskriptionen
(1976) (HAIT). Linguistische Berichte 45, 21-41

Ehses, H.: Semiotische Grundlegung der Typographie
(1973) Format 9, 43. 45-53

Eibl-Eibesfeldt, I.: Grundriß der vergleichenden Verhaltensfor-
(4.1974) schung. Ethologie. München, Zürich

Enzensberger, H.M.: Baukasten zu einer Theorie der Medien.
(1970) Kursbuch 20, 159-186

Ertel, S.: Psychophonetik. Untersuchungen über Lautsymbolik und
(1969) Motivation. Göttingen

Feiffer, J.: Feiffer on Nixon: The Cartoon Presidency
o.J. New York: Random House

Fijn van Draat, P.: Reduplicatory Emphasis. Englische Studien,
(1940/41) 74, 156-167

Fónagy, I.: Die Metaphern in der Phonetik. Ein Beitrag zur Ent-
(1963) wicklungsgeschichte des wissenschaftlichen Denkens. Janua Linguarum, Series Minor, Nr. xx5, Mouton & Co: The Hague

Fresnault-Deruelle, P.: Aux frontièrs de la langue: quelques réflex-
(1971a) ions sur les onomatopée. Les Cahiers de l'exicologie, 1, 79-88

----- Une unité commerciale de narration: La page de bande
(1971b) dessinée. La Nouvelle Critique,44

----- La bande dessinée. L'univers et les techniques de quelques
(1972a) "comics" d'expression francaise. Essai d'analyse sémiotique. Paris: Hachette

----- La couleur dans la bande dessinée. Revue d'esthétique,
(1972c) No. 3, Paris

----- Dessins et bulles. La bande dessinée (ou le scénario-
(1972d) paranthéses). La Nouvelle Critique,49

----- La langue des bandes dessinées et leur contenu culturel.
(1973) Le Francais dans le monde,98 (juillet-aout 1973), 14-19

Fuchs, W.J./Reitberger, R.C.: Comics. Anatomie eines Massen-
(1973) mediums. Reinbek

Fudge, E.C.: Syllables, Journal of Linguistics,5, 253-286
(1969)

----- Phonological Structure and "Expressiveness".
(1970) Journal of Linguistics,6, 161-315

Gerstner, K.: Kompendium für Alphabeten. Teuben
(1972)

Giffhorn, H.: Comics als Lesestoff von Kindern und als Gegenstand
(1974) politischer Erziehung. In: Die heimlichen Erzieher. Kinderbücher und politisches Lernen. (Hrsg. v. Richter/Vogt). Reinbek

Gläser, R.: Graphemabweichungen in der amerikanischen Werbe-
(1967) Sprache. Ztschr. für Anglistik und Amerikanistik, 20, 184-196

Gombrich, E.H.: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der
(1967) bildenden Kunst. Köln

----- Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln
(1978) und Grenzen der Kunst. Frankfurt

-----/Hochberg. J./Black, M.: Art, Perception and Reality.
(1970) Baltimore and London: John Hopkins University Press

Gomringer, Eu. (Hrsg.): Konkrete Poesie. Stuttgart
(1976)

Gorsen, P.: Wider den Medienoptimismus. Sonderheft Kunst und
(1974) Unterricht, 83-88

Grabinger, W. (Hrsg.): Knaurs lachende Welt. 700 der besten
(1972) internationelen Cartoons. Stuttgart

Grammont, M.: Onomatopées et mots expressifs. Revue des
(1901) Langues Romanes,44, 97-159

Guiraud, P.: Tric, trac, truc etc. Etude du champs morpho-
(1962) semantique de la racine T.K. Bulletin de la société de linguistique de Paris, 57, Paris

----- Les structures étymologiques du lexique francais.
(1967) Larousse

Hakkarainen, H.: Graphemik und Philosophie. Ztschr. f. Literatur-
(1971) wissenschaft und Linguistik,1/2, 191-204

Hamburger, K.: Die Logik der Dichtung.
(2.1968) Stuttgart

Hansen, K.: Reim- und Ablautverdoppelungen. Ztschr. für
(1964) Anglistik und Amerikanistik,12, 5-31

Heike, G.: Phonologie. Stuttgart
(1972)

-----/Thürmann, E.: Phonetik. Stichwort im Lexikon der Ger-
(1973) manistischen Linguistik. 95-105. Tübingen

Heil, W.: Im Labyrinth der Farbe Blau. Ztschr. f. Kunstpädagogik,
(1974) 3, 153-171

Heimann, P.: Zur Dynamik der Bild-Wort-Beziehung in den optisch-
(1963) akustischen Massenmedien. In: Bild und Begriff. Symposium des Instituts für Film- und Bild. (Hrsg. v. Heiß, Caselmann, Schorb, Heimann). München

Herdeg, W./Pascal, D. (Hrsg.): Die Kunst des Comic Strip.
(1972) Zürich: The Graphis Press

Herriman, G.: Krazy Kat. Frankfurt, Darmstadt
(1974)

Hinkel, H.: Wie betrachten Kinder Bilder ?
(1971) Steinbach/Gießen

----- Visualisierungsmechanismen im Comic. In: Comics im
(1974) ästhetischen Unterricht (Hrsg. Dietger Pforte). Frankfurt

Hochberg, J.: The Representation of Things and People. In: Art,
(1970) Perception and Reality. Baltimor & London: John Hopkins University Press

Hoffmann, H.: Marginalien zu einer Theorie der Filmmontage.
(1969) Bochum

Hoffmann, M.: Was Kinder durch Micky-Maus-Comics "lernen".
(1970) Westermanns Pädagogische Beiträge, 10, 497-507

Holzkamp, K.: Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und
(1973) gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Frankfurt

Hörmann, H.: Psychologie der Sprache. Berlin, Heidelberg,
(2. 1970) New York

----- Semantische Anomalie, Metapher, und Witz.
(1971) Folia linguistica, 5, 310-330

Horn, M. (Ed.): The World Encyclopedia of Comics. New York:
(1977) Avon Books

Householder, F. W.: On the Problem of Sound Meaning: An
(1946) English Phonesteme. Word, 2, 83-84

----- On some Recent Claims in Phonological Theory.
(1965) Journal of Linguistics, 1, 13-34

Hubert, U.: Visuelle Schemata in Comics. BDK-Mitteilungen, 2-3/1974,
(1974) 32-45

Hünig, W. K.: Strukturen des Comic Strip. Ansätze zu einer text-
(1974) linguistisch-semiotischen Analyse narrativer Comics.
Hildesheim, New York: Olms

Ide, H. (Hrsg.): Projekt Deutschunterricht 5. Massenmedien und
(1973) Trivialliteratur. Stuttgart

Imdahl, M.: Bildsyntax und Bildsemantik. In: text bedeutung
(2. 1970) ästhetik (Hrsg. v. S. J. Schmidt). München

Jakobson, R.: Selected Writings I. Phonological Studies.
(1962) Mouton - s' Gravenhage

Jakobson, R.: On Visual and Auditory Signs. Phonetica 11,
(1964) 216-222

----- About the Realtion Between Visual and Auditory Sings. In:
(1967) Models for the Perception of Speech and Visual Form.
(Ed. W. Wathen-Dunn). Cambridge, M.I.T. Press

----- Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze.
(1969) Frankfurt

-----/Halle, M.: Fundamentals of Language. The Hague: Mouton.
(1960) dt. Grundlagen der Sprache. Berlin

-----/----- Phonologie und Phonetik. Zwei Seiten der Sprache.
(1974) Aufsätze zur Linguistik und Phonetik. Hg. und eingel.
von W. Raible. München

Kaemmerling, E.: Rhetorik als Montage. In: Semiotik des Films
(1971) (Hrsg. Friedrich Knilli). München

Kagelmann, H.J.: Sozialisationspsychologische Aspekte der Comics.
(1974) Regensburg

Kelly, W.: Pogo Revisited.
(1974) New York: Simon & Schuster

----- Pogo (Hrsg. und übersetzt v. Bernd Brummbär)
(1974)(dt.) Darmstadt

----- Ten ever-lovin' blue-eyed years with Pogo.
(1959) New York: Simon & Schuster

----- Pogo Re-Runs. Some Reflections on Elections.
(1974) New York: Simon & Schuster

Kerkhoff, I.: Literaturunterricht. Didaktik und Theorie am
(1975) Beispiel der Comics. Gießen

Kettemann, B.: Welche Lösungsfunktion hat eine graphematische
(1971) Theorie ? Linguistische Berichte, 16, 52

Kiefer, F.: Über Präsuppositionen. In: Semantik und generative
(1972) Grammatik. (Hrsg. v. F. Kiefer), Frankfurt

Klaus, G.: Wörterbuch der Kybernetik. Frankfurt, Hamburg
(1969)

Klein, E. (Ed.): Comprehensive Etymological Dictionary of the
(1967) English Language. Stichwort: Onomatopoeia. Amsterdam,
London, New York (1966-1967)

Klein, A.: Trivialliteratur. Stichwort im Handlexikon zur Litera-
(1974) turwissenschaft, 487-493. (Hrsg. v. D. Krywalski).
München

Kloepfer, R.: Komplementarität zwischen Sprache und Bild am
(1976) Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame. Sprache
im Technischen Zeitalter, 57, 42-56.

Knilli, F./Reiss, E.: Einführung in die Film- und Fernsehanalyse.
(1971) Ein ABC für Zuschauer. Steinbach/Gießen

Koch, W.A.: Varia Semiotica. Hildesheim, New York
(1971)

----- Semiotik und Sprachgenese. In: Perspektiven der Lingui-
(1974) stik, Bd. II, (Hrsg. W.A. Koch). Stuttgart

Köhler, W.: Gestalt Psychology. An Introduction to New Concepts
(1947) in Modern Psychology. New York

Kocher, F.: Reduplikationsbildungen im Französischen und
(1921) Italienischen. Diss. Bern 1920, Aarau 1921

Köller, W.: Semiotik und Metapher.
(1973) Diss. Kassel

Koestler, A.: Der göttliche Funke (The act of creation). Der
(1966) schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern,
München, Wien

Kopperschmidt, J.: Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie
(2. 1976) der Persuasiven Kommunikation. Stuttgart, Berlin, Köln,
Mainz

Kořinek, J. M.: Studie z oblasti onomatopoje. Práce z vědeckých
(1934) ústavu, Bd. 36, Prace

----- Zur lautlichen Struktur der interjektionalen Sprachgebilde.
(1937/ Ein Beitrag zur Erforschung der Beziehungen zwischen
38) sprachlichen Gegensätzen und Emotion. Slavia 15, 43-52

----- Laut und Wortbedeutung. Travaux du cercle linguistique
(1939) de Prague,8, 58-65

Koszyk, K.: Wirkungen der Massenkommunikation. Ergebnisse
(1972) und Kritik einer Forschungsrichtung. In: aus politik und
zeitgeschichte, beilage zur wochenzeitung das parlament,
23. 9. 1972

-----/Pruys, K. H.: Wörterbuch zur Publizistik. München
(3. 1973)

Kröplien, M.: Werbegraphik - Denkmethode oder Artistik ?
(1968) Zur Grundlegung der Typographie. Stuttgart

Kroepsch. R. A.: Zur strukturellen Theorie der Massenkommunika-
(1976) tion. In: Textsemiotik und strukturelle Texttheorie (Hg.
W. A. Koch). Hildesheim, New York, 215-355

Kübler, R.: Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten
(1970) Funktionen. Diss. Tübingen

Kübler, R./Lengert, J.: Eine Erweiterung des semiotischen Design-
(1973) modells. Paper MA 5 des Instituts für Philosophie und Wissenschaftstheorie der Universität Stuttgart. Stuttgart

Kunene, D.P.: The Ideophone in Southern Sotho. Journal of
(1965) American Language,4, 19-39

Kunzle, D.: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture
(1973) Stories in the European Broadsheet from ca. 1450 to 1825. History of the Comic Strip Vol. 1. Berkeley, Los Angeles, London

Lacassin, F.: Pour un neuvième art. La bande dessinée.
(1971) Paris: Union Général D'Editions 10/18

Langer, S.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken,
(1965) Ritus und in der Kunst. Frankfurt

Leontjew, A.M.: Probleme der Entwicklung des Psychischen.
(1973) Frankfurt

Lewandowski, Th.: Linguistisches Wörterbuch. Heidelberg
(1973/ Bd. 1, 1973, Bd. 2/3, 1975
75)

Levý, J.: Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunst-
(1969) gattung. Frankfurt

Maletzke, G.: Grundbegriffe der Massenkommunikation.
(1964) München

Malmberg, B.: Die expressiven und ästhetischen Ausdrucksmöglich-
(1971) keiten der Sprache. Ihre strukturelle und quantitative Beschreibung. Ztschr. f. Literaturwissenschaft und Linguistik, 3, 9-38

Marchand, H.: Motivation by Linguistic Form. English Ablaut and
(1957) Rime Combinations and their Relevancy to Word-Formation. Studia Neophilologica,29, 54-55

Marchand, H.: The Categories and Types of Present-Day English
(2.1969) Word-Formation. A Synchronic-Diachronic Approach.
München.

Marny, J.: Le monde étonnant des bandes dessinées.
(1968) Paris: Edition du Centurion

Martinet, A.: Eléments de linguistique générale, Paris: Librairie
(1963) Armand Colin, 1960, dt. Grundzüge der allgemeinen
Sprachwissenschaft. Stuttgart

McLuhan, M.: Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien
(1968)

Mertes, K./Paech, J.: Arbeitsgemeinschaft Schülerfernsehen.
(1975) Materialsammlung (Hrsg. WDR). Köln

Metken, G.: Comics
(1970) Frankfurt, Hamburg

Metz, Ch.: Sprache und Film.
(1973) Frankfurt

Meyer-Eppler, W.: Grundlagen und Anwendungen der Informations-
(2.1969) theorie. Berlin, Heidelberg

----- Anwendungen der Kommunikationstheorie auf lautsprach-
(1965) liche und typographische Probleme. Sprachforum, 1, 70-77

Möller, H.R.: Gegen den Kunstunterricht. Versuche zur Neuorien-
(1971) tierung. Ravensburg

Moles, A.: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung.
(1971) Köln

----- Kunst und Computer.
(1973) Köln

Moles, A.: Soziodynamik der Kultur. Paris: Mouton & Cie.,
(1976) (1967) Deutsche revidierte und neubearbeitete Auflage von E. Rohmer. Stuttgart

Morin, V.: Le dessin humoristique. Communications,15.
(1970) 110-131

Morris, Ch.W.: Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und
(1972) Zeichentheorie. München

Nake, F.: Ästhetik als Informationsverarbeitung. Grundlagen und
(1974) Anwendungen der Informatik im Bereich ästhetischer Produktion und Kritik. Wien, New York

Nerdinger, Eu.: Zeichen, Schrift, und Ornament.
(1960) München

Noelle-Neumann, E.: Wirkungen der Massenmedien. In: E. Noelle-
(1971) Neumann/W.Schulz (Hrsg.) Das Fischer Lexikon Publizistik. Frankfurt. 316-350

Nöth, W.: Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklame-
(1975) analysen. Tübingen

----- Genese und Arbitrarität der Zeichentypen. Linguistische
(1976) Berichte,43, 43-55

Novotny, F.: Wilhelm Busch als Zeichner und Maler.
(1949) Wien: Anton Scholl & Co.

Oomen, U.: Wort-Bild-Nachricht: Semiotische Aspekte des Comic
(1975) Strip "Peanuts". Linguistik und Didaktik,24, 247-330

Ogden, C.K./Richards, I.A.: The Meaning of Meaning. London
(10.1952)

Osgood, Ch.E.: The Nature and Measurement of Meaning.
(1952) Psychol. Bulletin,49, 197-237

Osgood. Ch. E.: Method and Theory in Experimental Psychology.
(1953) New York

-----/Suci, G. J.: Tannenbaum, P. H.: The Measurement of Meaning.
(1957) Urbana, Ill.

Otto, G.: Didaktik der ästhetischen Erziehung. Braunschweig
(1974)

Peirce, C.S.: Collected Papers. Cambridge, Mass. Bd. 2,
(1931-1958) 1931-1935, Bd. 8, 1958

Petit Robert: Le dictionnaire de Robert, Société du Noveau Littré,
(1967) Paris. Artikel: Onomatopée

Petöfi, F. (Hrsg.): Präsuppositionen in Linguistik und Philosophie.
(1974) Frankfurt

Pforte, D.: Comics im ästhetischen Unterricht. Sprache im
(1972) technischen Zeitalter, 44, 332-341

---- (Hrsg.): Comics im ästhetischen Unterricht.
(1974) Frankfurt

Pike, K. L.: Language in Relation to a Unified Theory of the Structure
(2. 1971) of Human Behavior. The Hague, Paris

Plett, H. F.: Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik,
(1975) Linguistik, Rhetorik. Heidelberg

-----(Hrsg.): Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der
(1977) Forschung. München

Posner, R.: Semiotische Paradoxien in der Sprachverwendung. In:
(1977) Zeichenprozesse. Semiotische Forschung in den Einzel-
wissenschaften. (Hrsg. v. R. Posner/H. P. Reinecke).
Wiesbaden

Rauch, S.: Untersuchung von Comics im Unterricht. Diskussion
(1971) Deutsch, 6, 351-371

Reitberger, R. C.: Comics. Katalog der Comics-Ausstellung im
(1974) Münchner Stadtmuseum v. 2. 3. -6. 5. 1974. München

Ribeyre, F.: Cham, sa vie et son oeuvre. Paris
(1884)

Riha, K.: Die Technik der Fortsetzung im Comic Strip. Zur
(1974) Semiotik eines Massenmediums. In: Comics im ästhetischen Unterricht (Hrsg. v. D. Pforte). Frankfurt

Robinsohn, S. B.: Bildungsreform als Revision des Curriculum.
(1967) Neuwied/Berlin

Robinson, J.: The Comics. An Illustrated History of Comic Strip.
(1974) New York: G. P Putnam's Sons

Roggatz, D./Thielke, A.: Möglichkeiten der Analyse zum Thema:
(1971) Comic als Vehikel von Ideologien. In: Politische Erziehung im ästhetischen Bereich (Hrsg. v. H. Giffhorn). Velber

Romportl, M.: Zur akustischen Struktur der distinktiven Merkmale.
(1963) Ztschr. f. Phonetik, 16, 191-198

Roux, A.: Jean Giraud ou une leçon de montage. In: schtroumpf,
(1974) 25, spécial jean giraud

Samarin, W. J.: Inventory and Choice in Expressive Language.
(1970) Word, 26, 153-169

Sampson, R.: Phonetik und Phonologie.
(1976) Düsseldorf

Sauerbier, S. D.: Das Bild im Bild - Prospekt einer Bildsprach-
(1977) lehre. In: Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt. (Hrsg. v. H. Brög). Ravensburg

Saussure, Ferdinand de/Engler/: Cours de linguistique générale.
(1915) Edition critique par Rudolf Engler,
/I/ Bd. 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1968
/II/ fasc. 4, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1974

Scherer, K.R.: Affektlaute und vokale Embleme. In: Zeichenprozesse.
(1977) Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften (Hrsg. v. Roland Posner, Hans-Peter Reinecke). Wiesbaden

Schmidt, S.J.: ästhetizität. Philosophische Beiträge zu einer
(2.1972) Theorie des Ästhetischen. München

----- Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen
(1973) Kommunikation. München

Schnelle, H.: Empirische und transzendentale Sprachgemeinschaften
(1976) In: Sprachpragmatik und Philosophie, (Hrsg. v. K.-O. Apel). Frankfurt

Schottenloher, K.: Flugblatt und Zeitung.
(1922) Berlin

Schulte-Sasse, J.: Karl Mays Amerika-Exotik und deutsche Wirk-
(o.J.) lichkeit. (Vortrag zur sozialpsychologischen Funktion von Trivialliteratur im wilhelmischen Deutschland)

Schulz, Ch.: Peanuts Jubilee.
(1976) New York: Holt, Rinehart and Winston

Schulz, W.: Ein Projekt zur vergleichenden Untersuchung der Wir-
(1972) kungen der Massenmedien. In: Forschung und Massenmedien. Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission. 7.9.-9.9.1970 in Konstanz, (Hrsg. Deutsche UNESCO-Kommission, Köln). München, 38-42

Schulz, W.: Analytische Theorie der Medien. Kommunikations-
(1974a) wissenschaftliche Grundlagenstudie zur Erklärung der Vermittlungs- und Wirkungsbedingungen verschiedener Massenmedien. Habilitationsschrift, Mainz

----- Bedeutungsvermittlung durch Massenkommunikation.
(1974b) Grundgedanken zu einer analytischen Theorie der Medien. Publizistik,2, 148-164

----- Wirkungsqualitäten verschiedener Medien. Experimentelle
(o. J.) Untersuchungen über die Vermittlung von konnotativer Bedeutung durch unterschiedliche Formen medialer Darstellung. MS

Sempé,: Nichts ist einfach
(1968) Zürich: Diogenes

----- Umso schlimmer.
(1978) Zürich: Diogenes

Sheridan, M.: Comics and their Creators.
Repr. 1971 New York: Luna Press, (1944)

Soglow, O.: Der kleine König
(1976) Frankfurt

Soret, F./Eckermann, J. P.: Über Kunst und Altertum. Bd. 6.
(1827-1832) Stuttgart

Stankiewicz, E.: Problems of Emotive Language. In: Approaches
(2. 1972) to Semiotics (Eds. Sebeok, T. A./Hayes, A. S./Bateson, M. C.). The Hague, Paris: Mouton

Steinberg, S.: All in Line. New York
(1945)

Steinberg, S.: Labyrinth. Reinbeck bei Hamburg
(1961)

Stosberg, M.: Analyse der Massenkommunikation: Einstellungs-
(1972) messung. Düsseldorf

Stumpf, C.: Die Sprachlaute. Experimentell-phonetische
(1926) Untersuchungen. Berlin

Strich, Ch. (Hrsg.): Cartoon Classics.
(1977) Zürich: Diogenes

Taylor, I.K/Taylor, M.M.: Phonetic Symoblism in four Unrelated
(1962) Languages. Canadian Journal of Psychology, 16, 344-356

----- Another Look at Phonetic Symbolism. Psychol. Bulletin,
(1965) 64, 413-427

Thun, N.: Reduplicative Words in English. A Study of Formations
(1963) of the Types Tick-tick, Hurly-burly and Shilly-shally.
Uppsala

Togeby, K.: Structure immanente de la langue francaise.
(1967) Larousse

Töpffer, R.: Komische Bilderromane. (Hrsg. v. Karl Riha).
(1975) Frankfurt

Trabant, J.: Superman. Das Image eines Comic-Helden. In:
(1971) Visuelle Kommunikation (Hrsg. v. H.K. Ehmer). Köln

Trubetzkoy, N.S.: Grundzüge der Phonologie.
(5. 1971) Göttingen

Veith, W.H.: Phonemik. Stichwort im Lexikon der Germanistischen
(1973) Linguistik. 110-118. Tübingen

Waechter, F.K.: Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein.
(1978) Zürich: Diogenes

Waldmann, G.: Theorie und Didaktik der Trivialliteratur.
(1973) Modellanalysen-Didaktikdiskussion-literarische Wertung.
München

Walther, E.: Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grund-
(1974) lagen der Semiotik. Stuttgart

----- Die Haupteinteilungen der Zeichen von C.S. Peirce.
(1976) Semiosis, 3, 32-41

----- Ein als Zeichen verwendetes Naturobjekt.
(1977) Semiosis 5, 54-60

Waugh, C.: The Comics. New York: (Macmillan 1947)
(1974) Reprint: Luna Press

Weiss, J.H.: Phonetic Symbolism ReeXamined. Psychol. Bulletin,
(1964a) 61, 454-458

----- The Role of Stimulus Meaningfulness in Phonetic,
(1964b) Symbolism Response. Journal of Gen. Psychology, 70,
255-263

Welke, M.: Die Sprache der Comics.
(1958) Frankfurt

Wermke, J.: Wozu Comics gut sind ?!
(1973) Kronberg Taunus

Werner, H.: Grundfragen der Sprachphysiognomik.
(1932) Leipzig

Werner, H.: Intermodale Wahrnehmung (Synästhesien). In: Hand-
(1966) buch der Psychologie, I. Bd., 1.1: Wahrnehmung und Bewußtsein (Hrsg. W. Metzger unter Mitw. v. H. Erke). Göttingen, 278-303

----- /Kaplan, B.: Symbol Formation.
(1963) New York: John Wiley

Werner, O.: Phonemik des Deutschen.
(1972) Stuttgart

Wentzlaff-Eggebrecht, H.: Drucktypenwechsel. Ein Grenzphänomen
(1974) der Sprachtheorie im Dienst der Leserforschung. Literaturwissenschaft und Linguistik, 15, 27-49

Wescott, R.W.: The Origin of Speech. In: Language Origins (Ed.
(1974) Roger W. Wescott). Silver Spring, Maryland, Linstock Press, 113-115

----- Allolinguistics: Exploring the Peripheries of Speech. In:
(1975) Second Lacus Forum: Proceedings. (Ed. Peter A. Reich). Toronto: Linguistic Association of Canada & the U.S., 497, 514

Wichelhaus, B.: Semiotik: Trichotomie des Objektsbezuges.
(1975) Stichwort im Lexikon der Kunstpädagogik. (Hrsg. v. H. Ebert). Düsseldorf

Wienhöfer, F.: Comics. Stichwort im Lexikon zur Kunstpädagogik.
(1974) (Hrsg. v. W. Ebert). Düsseldorf

Wissemann, H.: Untersuchungen zur Onomatopoiie, 1. Teil. Die
(1954) sprachpsychologischen Versuche (Bibliothek d. allgemeinen Sprachwissenschaft, Reihe 2). Heidelberg

Wunderlich, D.: Terminologie des Strukturbegriffs. In: Linguistik
(1971) und Literaturwissenschaft. Ergebnisse und Perspektiven
(Hrsg. v. J. Ihwe). Frankfurt

Wundt, W.: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungs-
(3. 1911) gesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Bd. I., 1. Sprache.
Leipzig (1900)

Zimmermann, H. -D.: Vom Geist der Superhelden. Comic Strips.
(1963) Zur Theorie der Bildergeschichte, (Berlin 1970).
München, dtv TB 891

Zwicky, A.: Die morphologische Forschung, Winterthur
(1959)

Comic-Fachzeitschriften

Comic Fan. Informations- und Nachrichtenblatt für Comic-Leser und -sammler.
Hrsg. v.d. Interessengemeinschaft Comic Strip e.V., INCOS, Berlin

Comixene. Das Comicfachmagazin. Edition Lehner et Klinge, Hannover

Ran tan plan. Revue trimesterielle, Bruxelles

schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée, edition Jacques Glénat, Grenoble

G L O S S A R

Ästhetik, semiotische: zeichentheoretische Ästhetik als Teil der modernen abstrakten Informationsästhetik, die Kunst- und jegliche Designobjekte als "ästhetische Prozesse" auffaßt und auf ihre "ästhetischen Zustände" hin befragt.

Aktant (oder dramatis persona): ein Wesen oder eine Sache, die geeignet ist, durch den allgemeinen Vermittlungsprozeß in einer Erzählung als Handelnder Sinn und Funktion zu erlangen.

Basistheorie, semiotische: die von dem amerikanischen Mathematiker, Logiker und Philosophen Charles Sanders Peirce (1839-1914) entwickelte relationstheoretische Zeichenkonzeption einschließlich deren Verfeinerung zu einer triadischen Zeichenrelation, deren Zeichenbezügen, Zeichenklassen und Universalkategorien (Bense/Walther, 1973, 18).

Designobjekte: jedes 'künstliche Objekt', das in den Dimensionen Material, Form und Funktion selektierbar und gestaltbar ist (Bense/Walther, 1973, 24) und den Bereichen Produkt- und Umweltgestaltung, Graphik-Design, massenmediales Design zuzuordnen ist.

Hiat(us): Kluft, Unterbrechung, Fuge, weißer Zwischenraum zwischen zwei aufeinanderfolgenden Rechtecken im Comic, der stets eine zeitliche Lücke symbolisiert.

Kode:

1. (im engeren Sinne)
"System zum Verschlüsseln von Zeichen bzw. Zeichenmengen mit Hilfe anderer Zeichen" (Bense/Walther, 1973, 49). Zuordnungsvorschrift zwischen verschiedenen Zeichenrepertoires (Klaus, 1969, 120)
2. (im weiteren Sinne)
Transformation von Gedanken, Vorstellungen etc. in ein System von Zeichen, konventionalisierte Regeln, die ein Zeichen in einem Kommunikationsprozeß verständlich machen (Lewandowski, 1973, 316, Eco, 1972, 19 f).

Morphologische Methode:

neben Brainstorming und Synektik die wichtigste Methode zur Problemlösung in der Kreativitätsforschung. Das zu lösende Problem oder zu analysierende Objekt wird in seine Bestandteile zerlegt, die in einem "Morphologischen Kasten" angeordnet werden. Durch die Kombination der einzelnen Teile, bzw. das Entdecken von Lücken können neue Lösungen gefunden werden. Die Systematik garantiert in der Regel, daß nichts übersehen wird, läßt aber wirklich originelle Lösungen kaum zu.

Suspense (eng./am.):

ein durch die dramatisierte Erzähltechnik (Regietechnik der Montage) beim Leser oder Zuschauer mehr oder weniger stark bewirktes Gefühl der Ungewißheit oder Spannung.

ANHANG

Seitengestaltung: Bildräume mit und ohne Randlinienzug

Esteban Maroto: A Scream in the Forest
Aus: Creepy, May 1973

Raumbegrenzende Relation des Randlinienzugs

1

Astrid M. Hübbe:
Der Ping-pong-ball

Aus: Gelberg
Beltz, Bilderbuch I
(1973)

2

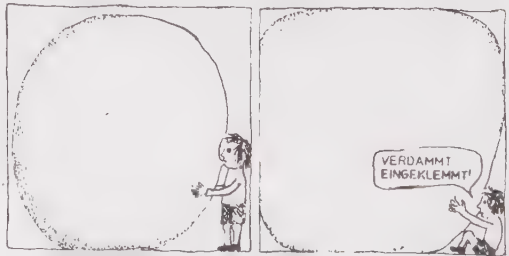
Erna de Vries:
Der Ball war ein Zauberer

Aus:
Gelberg: Geh und spiel
mit dem Riesen, 2.1972

3

Wilhelm Schlote:
Kaugummigeschichte

Aus:
Gelberg: Geh und spiel
mit dem Riesen, 2.1972

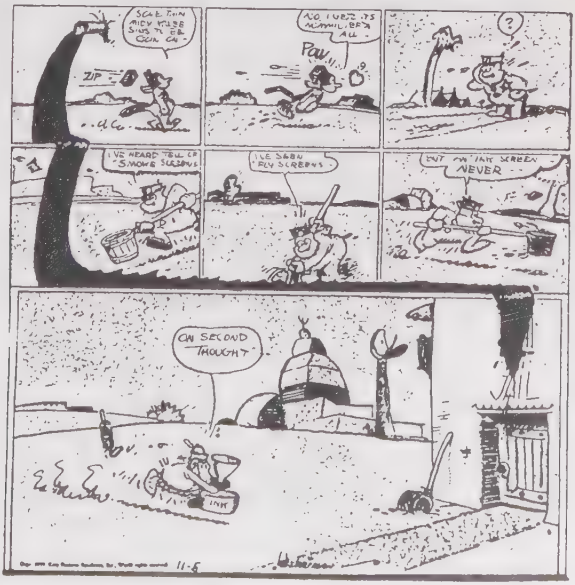


Semiotische Paradoxien mit Rand und Hiatus

1

Alain Saint-Ogan:
Zig et Puce

Aus:
Robinson 1974, 242



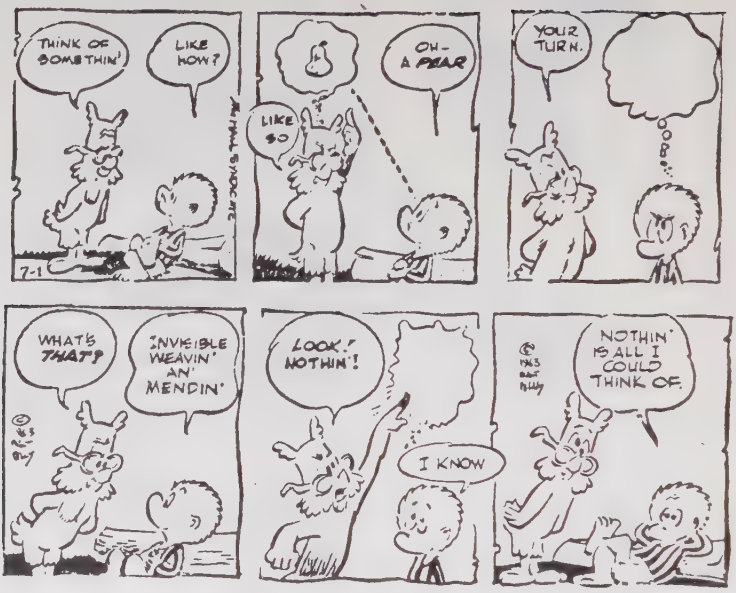
2

G. Herriman:
Krazy Kat

Aus:
Blackbeard/Williams
(eds.) 1977

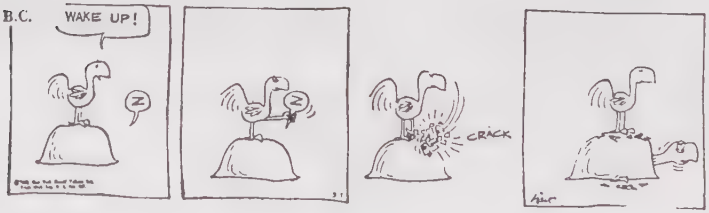
Semiotische Paradoxien mit der Blase (1)

1



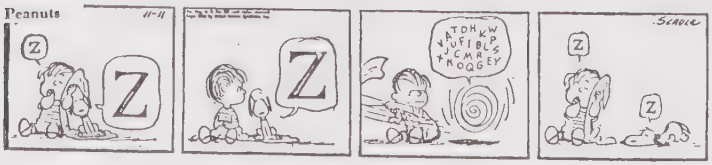
Walt Kelly: Pogo

2



J. Hart: B.C.

3



4

Ch. Schulz: Peanuts

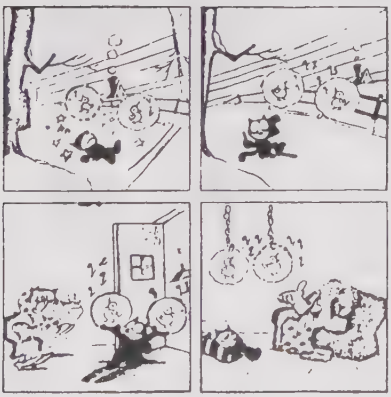
Semiotische Paradoxien mit der Blase (2)

1

2

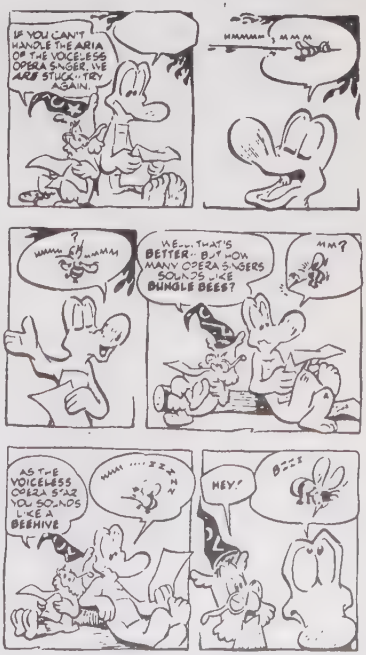
J. Hart: B.C. Aus: Benayoun 1968, 37

3



Pat Sullivan: Felix the Cat
Aus: Benayoun, 1968, 48

4



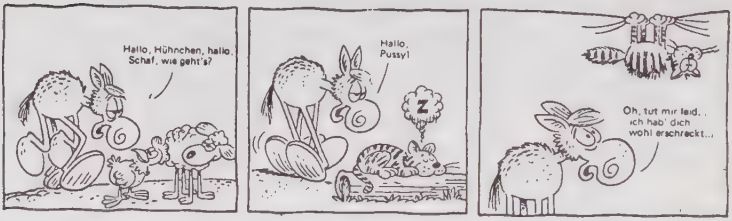
W. Kelly: Pogo
Aus: Reitberger, 1974

Semiotische Paradoxien mit verschiedenen Comicalia

1

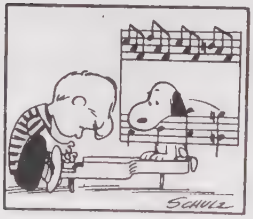
Pat Sullivan: Felix the Cat, Aus: Benayoun, 1968, 37

2



Gordon Bess: Häuptling Feuerauge, Aus: ZACK, 11, 1977

3

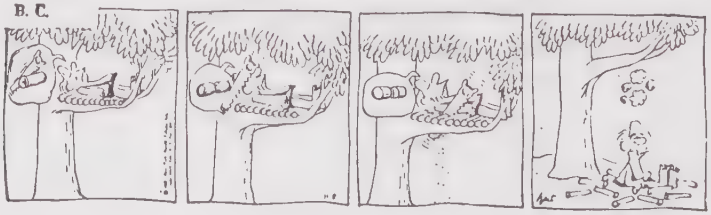


Ch. Schulz: Peanuts
Aus: Couperie/Horn, 1968, 182

4

P. Sullivan: Felix the Cat
Aus: Lacassin, 1971, 177

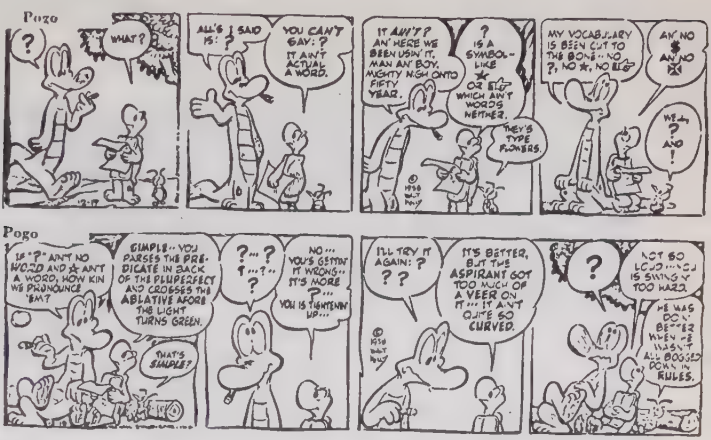
5



6

J. Hart: B.C. Aus: Benayoun, 1968, 83

Semiotische Paradoxien: Kodewechsel auf mehreren Metaebenen
(Symbol→Ikon - Ikon→Symbol)

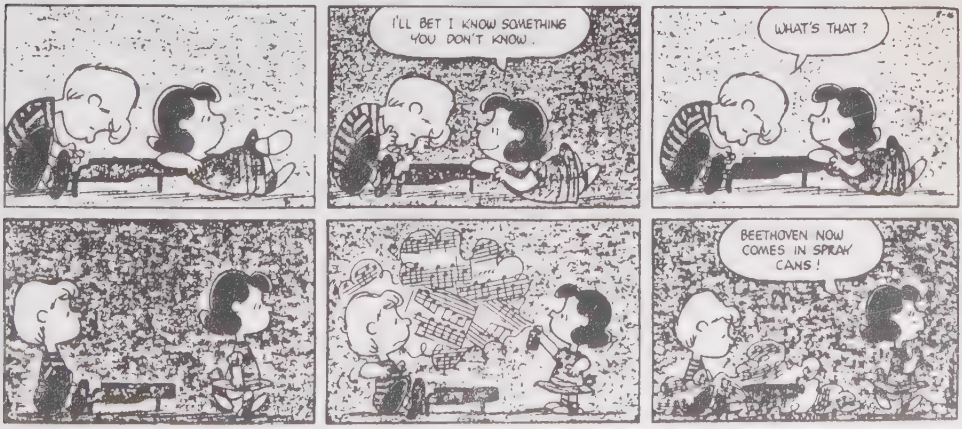


1

Walt Kelly:
Pogo
Aus:
Benayoun, 68, 77

2

Walt Kelly:
Pogo
Aus:
Benayoun:
1968, 55



3 Ch. Schulz: Peanuts Jubilee 1975, 43

Semiotische Paradoxie: Ausschnitthaftigkeit

1

F.K. Waechter: Sicher schaut wieder kein Schwein (1978)

2

Dik Browne: Hägar der Schreckliche

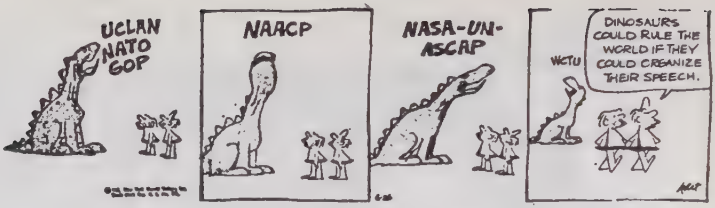
3

Sempé: Nichts ist einfach, 1968

Ideogrammierte Logogramme

(z. T. collagiert nach)
George Metzger: mal-ig
Aus: Ran tan plan. 29, 1973

Wortspiele



1 J. Hart: B.C. Aus: Benayoun 1968, 67

2

Goscinny/Tabary: Isnogud und der Zauberteppich, 1978

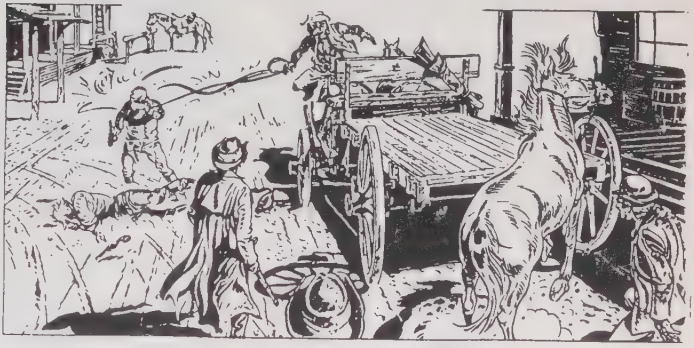
KÖNIG BLABLAROSSA

von Brant Parker und Johnny Hart

ZZZ

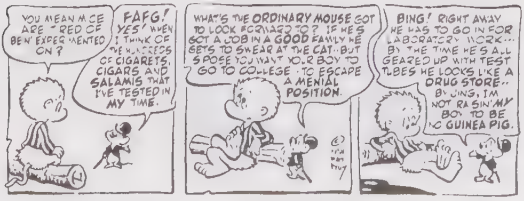
(1) Formen der Bild-Text-Bezugnahme (Mikrobereich)

1 - 2
Hermann GREG: (Hermann Huppen/ Michel Régnier) Comanche: Red Dust, Dargaud 1972



3
Cohen/ Anquetil: Antonin
Aus: Herdeg/Pascal 1972, 38

4
Walt Kelly: Pogo
1959, 229

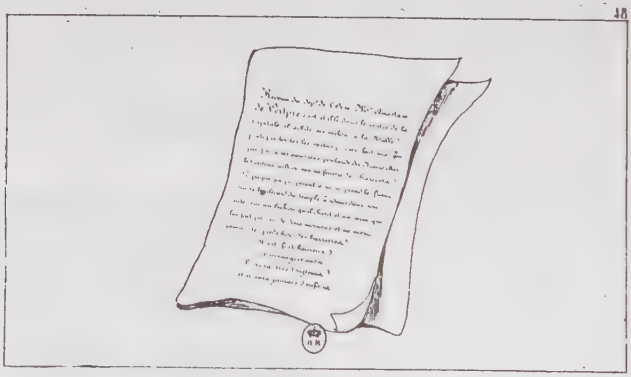


(2) Formen der Bild-Text-Bezugnahme (Mikrobereich)
Rechtecke ohne Bild- und Textelemente, Texte ohne Bild

1

Cham: Deux vieilles filles, 1840

2



Cham: Histoire de Monsieur de Vertpré, 1840

3

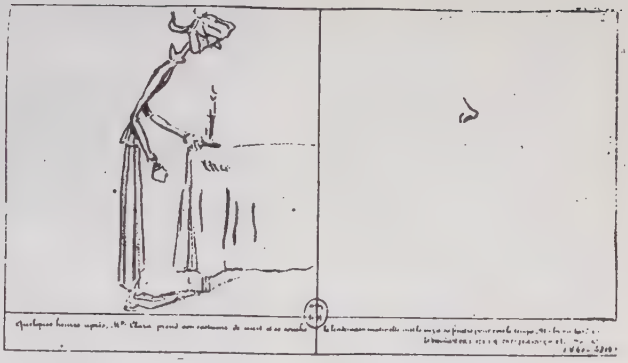
W. Kelly: Gore Blimey, 1959, 165

4

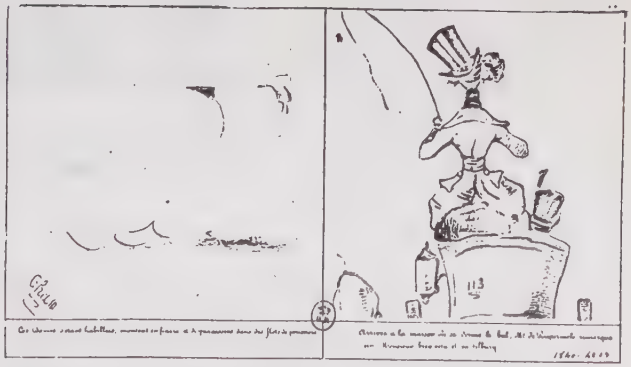
Uderzo/Goscinny: Asterix Die große Überfahrt, 1976

Substitution: minimale Bildausstattung

1



2

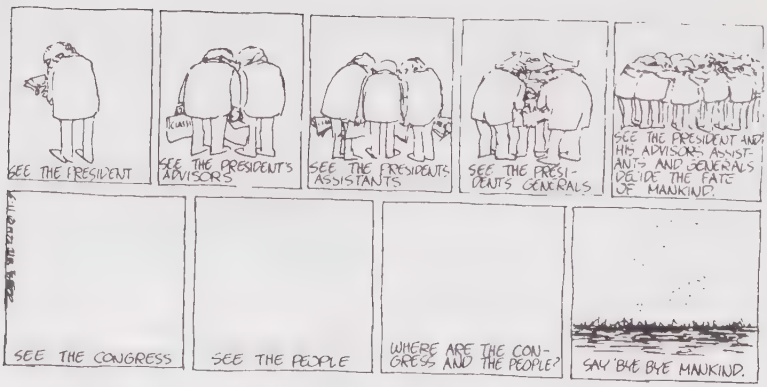


Cham: Deux vieilles filles
vaccinées à marier, 1840

Wortbild-Interferenzen: vertikale Achse (Mikrobereich)

1

Bernard Buffet/Jean Ache: Rotkäppchen
Aus: Fresnault-Deruelle, 1973, 19



2

Jules Feiffer: Feiffer on Nixon, o. J.

Relationen verbaler Syntakte zu repräsentierten graphischen Elementen im Rechteck (Hünig, 1974, 225 - 230)

MODUS-	SYMBOL:
1. Genaue Entsprechung	?
2. Entsprechung oder Bezug mit personaler Spezifizierung	? pers
3. Entsprechung oder Bezug mit interpersonaler Spezifizierung	? interpers
4. Entsprechung oder Bezug mit sachlicher Spezifizierung	? sach
5. Entsprechung oder Bezug mit temporaler Spezifizierung	? temp
6. Entsprechung oder Bezug mit historischer Spezifizierung	? hist
7. Entsprechung oder Bezug mit lokaler Spezifizierung	? lok
8. Entsprechung oder Bezug mit geographischer Spezifizierung	? geo
9. Entsprechung oder Bezug mit kausaler Spezifizierung	? kaus
10. Entsprechung oder Bezug mit Spezifizierung der Emotion(en)	? emot
11. Entsprechung oder Bezug mit Spezifizierung der Perzeption	? perz
12. Entsprechung oder Bezug mit Spezifizierung der Evaluation	? eval
13. Spezifizierung der Zukunft	→
14. Spezifizierung der Vergangenheit	←
15. Repräsentische Initiation	init(rep)
16. Verbale Initiation	init(verb)
17. Entsprechung oder Bezug mit Kommentar des Erzählers zum Geschehen	? komm
18. Entsprechung oder Bezug mit Kommentar des Erzählers zur Texttechnik	? met
19. Angabe einer Intention mit Bezug auf die Zukunft	int (→)
20. Angabe einer Intention mit Bezug auf die Vergangenheit	int (←)
21. Auditive Imitation	aud

Zur Erklärung der einzelnen Modi ist folgendes zu sagen:

ad 1.): Genaue Entsprechung: ?
Eine genaue Entsprechung liegt dann vor, wenn die verbale Aussage, die gemacht wird, auch aus dem Bild zu entnehmen ist...
Für die hier durchgeführte Analyse ist wichtig, daß durch die verbale Aussage keine neue Information der Bildinformation hinzugefügt wird.

ad 2.): Entsprechung oder Bezug mit personaler Spezifizierung: ? pers
Dieser Modus liegt vor, wenn über eine abgebildete Person(en) (oder andere Lebewesen) Aussagen gemacht werden, welche die Person(en) in ihrer Identität, ihren Fähigkeiten etc. beschreibt.

ad. 3.): Entsprechung oder Bezug mit interpersonaler Spezifizierung: ? interpers
Dieser Modus erfaßt Angaben über die Beziehungen von abgebildeten Personen. (oder anderen anthropomorphisierten Lebewesen).

ad. 4.): Entsprechung oder Bezug mit sachlicher Spezifizierung: ? sach
Sachliche Spezifizierungen von Gegenständen und Umständen wie Angaben zur Beschaffenheit eines Materials, der Art eines Gegenstandes etc. werden von diesem Modus berücksichtigt.

ad. 5.): Entsprechung oder Bezug mit temporaler Spezifizierung: ? temp
Hiermit werden die Handlungszeit betreffende Angaben erfaßt, z.B. "Stunden später" o.ä. Dieser Modus ist von denen unter 13.) und 14.) zu unterscheiden, die sich auf zwischenzeitliches oder zukünftiges Geschehen beziehen, das selbst nicht abgebildet ist und zwischen dem zweier Repräsentosyntakte liegt.
Dieser Modus hat zeitlich relationalen Charakter, da ein Zeitbezug zu vorherigen oder künftigen Ereignissen hergestellt wird.

ad. 6.): Entsprechung oder Bezug mit historischer Spezifizierung: ? hist
Fiktionale oder authentische historische Angaben werden berücksichtigt; z.B. "in der zweiten Hälfte des 18. Jh." etc.

ad. 7.): Entsprechung oder Bezug mit lokaler Spezifizierung: ? lok
Dieser Modus erfaßt Ortsangaben mit relationalem Charakter.

ad. 8.): Entsprechung oder Bezug mit geographischer Spezifizierung: ? geo
Um diesem Modus zu genügen, müssen authentische oder fiktionale geographische Angaben gemacht sein. Insofern besitzt dieser Modus wiederum absoluten Charakter.

ad. 9.): Entsprechung oder Bezug mit kausaler Spezifizierung: ? kaus
Wird für ein Ereignis, einen Zustand, eine Verhaltensweise ein Grund angegeben, so fällt dies unter den obigen Modus.

ad. 10.): Entsprechung oder Bezug mit Spezifizierung der Emotion(en): ? emot
Dieser Modus erfaßt Aussagen, die sich auf den Gefühlszustand von abgebildeten Personen (oder anderen Lebewesen) beziehen.

ad. 11.): Entsprechung oder Bezug mit Spezifizierung der Perzeption: ? perz
Angaben über die Perzeption einer dargestellten Person etc. werden von diesem Modus erfaßt.

ad. 12.): Entsprechung oder Bezug mit Evaluation: ? eval
Wird eine Bewertung über ein im Bild dargebotenes Element, eine Verhaltensweise etc. ausgedrückt, so ist dieser Modus erfüllt.

ad. 13.): Spezifizierung der Zukunft: —•
Angaben, die in die Zukunft weisen und zeitlich zwischen zwei Repräsentosyntakten anzusiedeln sind, fallen unter diesen Modus.

ad. 14.): Spezifizierung der Vergangenheit: •—
Angaben zu dem zwischenzeitlichen Ablauf zwischen Repräsentosyntakten erfaßt dieser Modus.

ad. 15.): Repräsentische Initiation: init (rep)
Illustriert ein Repräsentosyntakt die verbale Aussage, die in ihm selbst oder dem vorherigen auftaucht, so ist dieser Modus erfüllt...

ad. 16.): Verbale Initiation: init (verb)
Dieser Modus liegt vor, wenn im Erzähltext auf eine folgende Aussage eines Aktanten verwiesen wird...

ad. 17.): Entsprechung oder Bezug mit Kommentar des Erzählers zum Geschehen: ? komm
Nimmt der Erzähler zum Handlungsablauf Stellung, so ist dieser Modus erfullt.

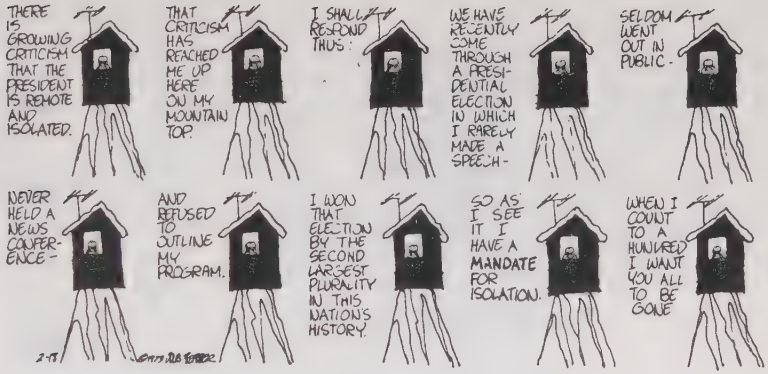
ad. 18.): Entsprechung oder Bezug mit Kommentar des Erzählers zur Texttechnik: ? met
Hierbei handelt es sich um einen Metakommentar, da sich das Kommentat nicht mehr auf Dinge oder Vorgänge im Text, sondern auf die Vertextungstechnik bezieht. Die Anrede des Lesers soll ebenfalls unter diesen Modus fallen.

ad. 19.): Angabe einer Intention mit Bezug auf die Zukunft: int (—•)
Wird eine Intention ausgedrückt, die für die Zukunft relevant ist, liegt dieser Modus vor.

ad. 20.): Angabe einer Intention mit Bezug auf die Vergangenheit: int (•—)
Dieser Modus erfaßt "nachgelieferte" Intentionen.

ad. 21.): Auditive Entsprechung: aud
Dieser Modus bezieht sich auf Imitationen von Geräuschen.

Formen der Bild-Text-Bezugnahme (Makrobereich I)

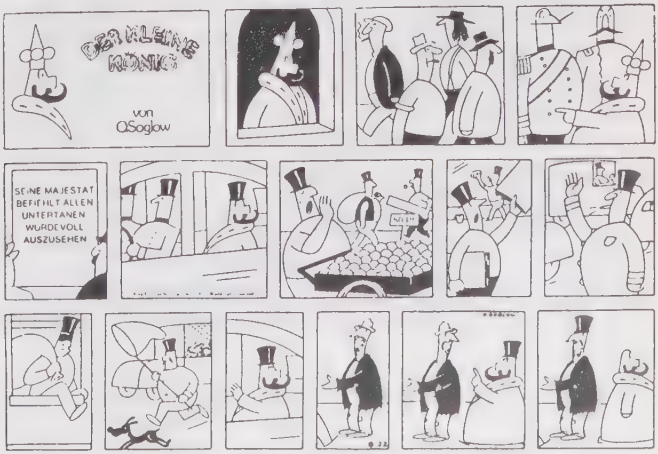


1

Jules Feiffer: Feiffer on Nixon, o. J.

2

Loriot (B.V.v. Bülow) Aus: STERN 5, 1978

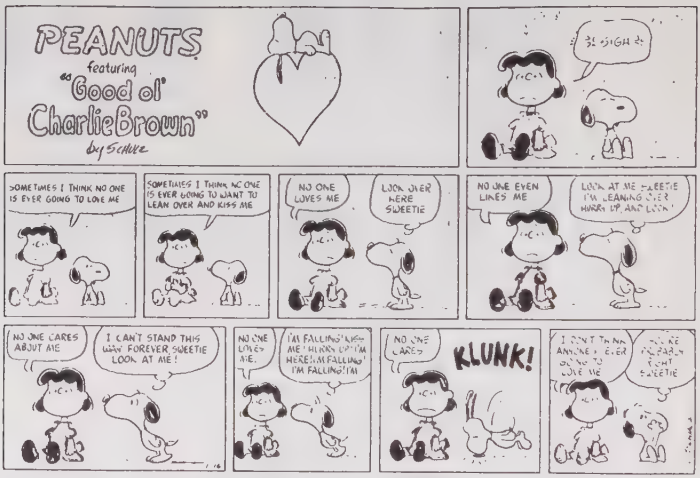


3

Otto Soglow: Der kleine König, 1976

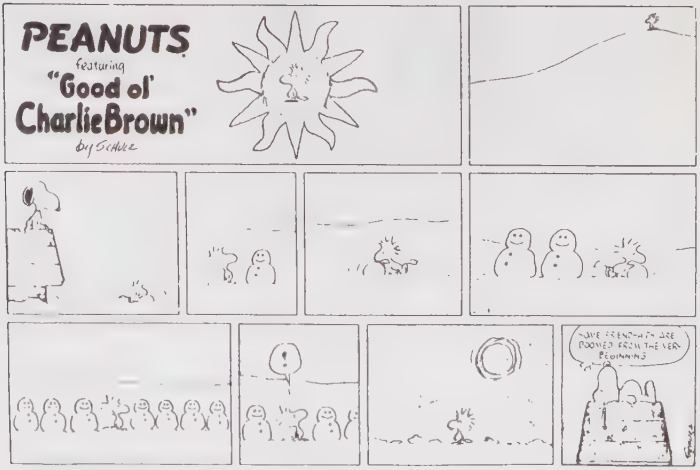
Formen der Bild-Text-Bezugnahme (Makrobereich I)

verbale und visuelle Konduktanz bei Charles Schulz' "Peanuts"



1

Ch. Schulz: Peanuts Jubille 1978, 58



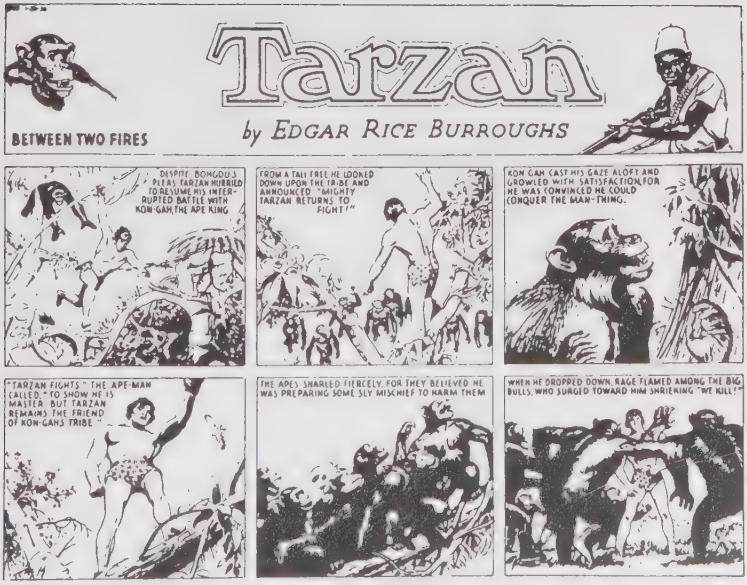
2

Ch. Schulz: Peanuts Jubilee, 1978, 61

1

Couperie/Horn, 1968, 190;
Riha, 1974, 170

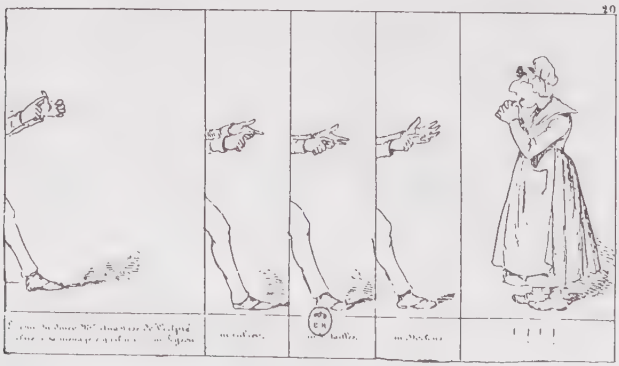
2



H. Foster: Tarzan (1936 United Feature Syndicate, Inc.)
Aus: Robinson, 1974, 108

Temporäre Hiate: kurze Intervalle
Zeitzerdehnung

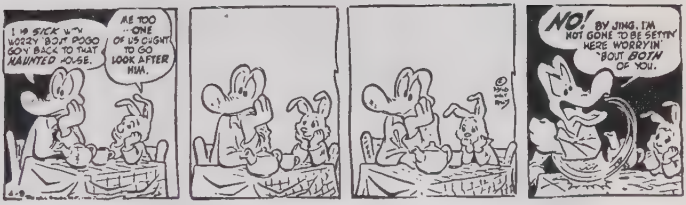
1 Arturo del Castillo: Randall
Aus: Herdeg/Pascal, 1972, 37



2 Cham: Monsieur de Vertpré, 1840

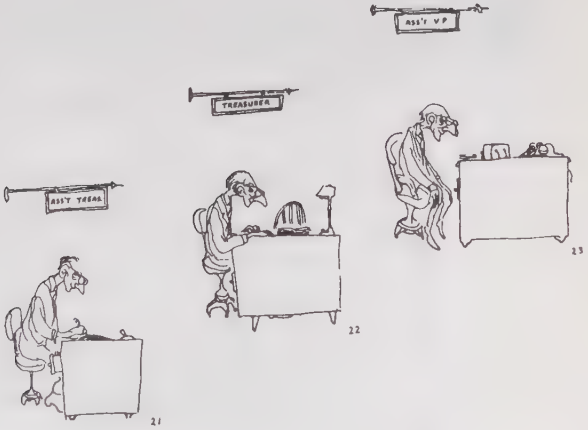
Temporäre Hiate: lange Intervalle,
Zeitraffung

1



Walt Kelly: Pogo, 1959, 177

2



S. Silverstein: Der Bankräuber
Aus: Strich 1977, 53

Raum-zeitlicher Hiatus

1

S. Silverstein: Der Bankräuber
Aus: Strich, 1977, 52

2

R. Töpffer: L'Histoire d'Albert, 1845

Beispiele des "split-panel"

1

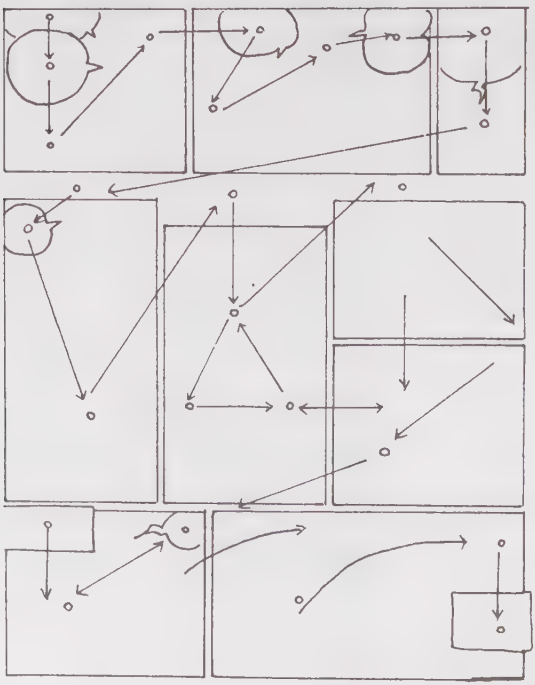
G. Crepax: Valentina Aus: Couperie, 1974, 31

2

FRED: Philémon (pilote, 38, 1977)
(Othon Aristides)

Blickführung über eine Seite

1



Giraud/Charlier:
Le Général Tête Jaune,
Dargaud 1974

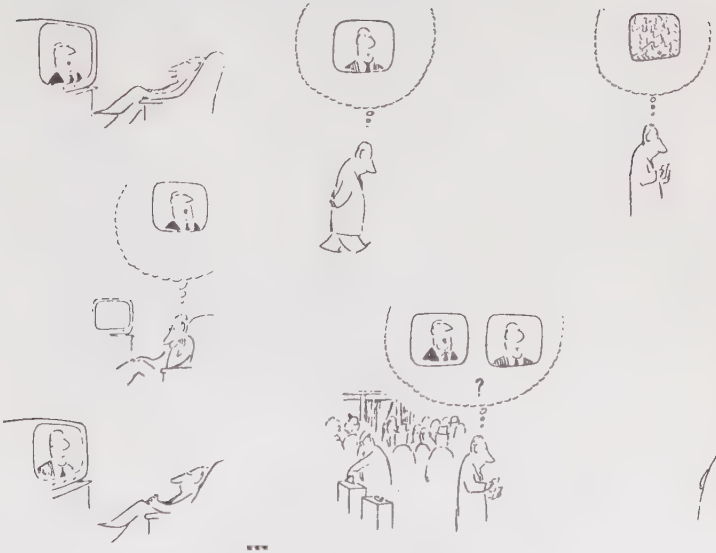
2

Metalinguistische Funktionen des Randlinienzugs der Blase

1

2

Wlodzimierz Rostkowski
Aus: Grabinger (Hg.) 1972



3

2 - 3 Sempé: Um so schlimmer, 1978

Zweiwertige Rhetorikbeziehung in syntaktisch-semantischer Funktion

Jules Feiffer: Feiffer on Nixon, o. J.

Starckdeutsch ist prächtig

Gedichte von Matthias Koeppel

Stülle

o di Stülle is amm stüllztn,
fülld dr Mansch süch wull am wüüllsdn.
Ümmarzu ond euburall
dräunit onz dis Drummulfall.
Ufft seucht Stülle mann vargeiblich,
ond dr Gronnd darfur is vaiplich.
Jar, dis Vaip, dis onz pemotturt,
greischt darpei, ond gweickt ond schnotturt.
Ooh, -vi scheun wärr äßß op Ärdun,
wann di Vaibur däubstomm verdun.

Muhleroi

r Muhlör, jarr, dr Muhlör
harrt'z nücht leucht, ärr harrtis schwööor;
muhlt ond muhlt dmm guntzn Dack
wosz dönn kainur saihin mackck.
Kainur nücht wüllz auchch nücht kauffuln;
-ollz Muhlör karrn monn varzwauffuln.

Aus: Westermanns Monatshefte 7/1978

Halbinterpretative Transkriptionen in der Linguistik: Auszug aus dem HAIT

Phanomenbereich	Zeichen	Erklärung
Phonologie		(a) nach den üblichen standard-sprachlichen Konventionen transkribieren
		(b) auffällige starke Abweichungen berücksichtigen und notieren
	'	(c) Apostroph nur bei auffälligen Auslassungen setzen
Interpunktion	, ; . ? ! : " "	übliche Interpunktionszeichen in konventioneller Weise verwenden
Redepausen	.	kurze turn-interne Pause
	. .	längere turn-interne Pause
	.....	lange turn-interne Pause
	((5 s))	fünf Sekunden lange turn-interne Pause
turn-interne Unterbrechungen	/	(besonders im Wort) Beispiel: Franz-Jo/ahh. Otto, bitte!
Modulation		(über der Zeile) 'leise werden'
		(über der Zeile) 'lauter werden'
	. . . . .	(*über* der Zeile) Stakkato (ein Punkt pro Silbe)
	———	(unter der Zeile) 'betont
	– – – – –	(unter der Zeile) 'gedehnt'
	◡	ungewöhnliche Hebung der Stimme (»hat◡«)
	◝	ungewöhnliche Senkung der Stimme (»hat◝«)
	!!!	expressive Emphase bei der Artikulation eines Wortes; Beispiel: »hier!!!«
	Mehrfach-schreibung eines Vokals	expressive Vokallangung, Beispiel: »waas?«
Akustisch Unverstandliches	( )	Klammer mit Leerraum schreiben
	»(Otto soll) an«	Konjekturen (Vorschläge und Vermutungen) in die einfachen Klammern eintragen
nicht-phonolog. Daten	(( ))	Doppelklammern schreiben, in die Doppelklammern Phanomenbeschreibung eintragen, zum Beispiel ((Lachen)) ((niest)) ((Tur schlagt zu))
sonstige Kommunikationsmerkmale	(( ))	Doppelkammern, Beschreibungen in die Doppelkammern, bei Beschreibungen zu transkribierten Äußerungen *uber* der Zeile. Langere Kommentare und Kommentare zu langeren Transkriptionsstucken an den linken Rand, ∠, dazuschreiben.
	∠, ,◿	Kennzeichnung kommentierter Stellen des Transkripts im Text.

Aus: Ehlich/Rehbein, 1976, 37

Skala abnehmender Ikonizität
(oder zunehmender Abstraktion) im Verhältnis zu den Objekten

Definition	Kriterium	Verschiedene Beispiele
0 Das Objekt selbst:		verkäufliches Objekt in einem Schaufenster
1 Maßstabgerechtes dreidimensionales Modell	Willkürliche Farben und Materialien	Verkleinertes Modell, Verkleinerung einer Flasche
2 Dreidimensionales Schema – verkleinert oder vergrößert – Anamorphotische Darstellung	Nach logischen Kriterien ausgewählte Farben und Materialien	Dreidimensionale Karte: Globus
3 Photographie oder realistische Projektion in eine Ebene	Reale Farben	Farbige Anzeige, Plakat, Farbfilm einer Handlung
4 Photographie »Umrißphoto«, (visuelle Anwendung des aristotelischen Universals)	Kriterium des Umrisses und der Geschlossenheit	Freigesetztes Photo auf schwarzem oder grauem Grund
5 Anatomisches oder Konstruktions-Schema	Öffnung des Gehäuses oder der Umhüllung – Berücksichtigung der Topographie	Anatomischer Schnitt – Schnitt eines Explosionsmotors – Schaltplan eines Rundfunkempfängers – Geographische Karte
6 »Aufgesprengtes« Schema	Anordnung und Perspektive der Teile entsprechend ihrer topologischen Nachbarschaft	Kommerzielle oder Reklamebilder. Technische Zeichnungen in Filmen für audio-visuellen Unterr.
7 Prinzip-Schema Elektrizität und Elektronik	Ersetzen der Elemente durch genormte Symbole – Übergang von der Topographie zur Topologie – Geometrisierung	Schematisierter Plan der Londoner U-Bahn – Schaltschema eines Fernsehempfängers oder einer Radaranlage
8 Organogramm oder Blockschema	Die Elemente sind funktionale schwarze Kästen mit logischen Verbindungen: Analyse der logischen Funktionen	Organogramm eines Unternehmens – Flow chart eines Computerprogramms – Chemische Versuchsserie
9 Formalisierungsschema	Logische und topologische Relation zwischen abstrakten Elementen in einem nicht geometrischen Raum – die Verbindungen sind symbolisch, alle Elemente sind sichtbar	Entwickelte chemische Formeln
10 Schema in abstrakten Räumen	Kombination schematischer Elemente (Teil, Gerade, Ebene, Gegenstand), die verschiedenen Systemen angehören, in ein und demselben Darstellungsraum	Geometrische Kraft und Position über einer Metallstruktur: Graphisch – statisches Schema – Polygon von Cremona
11 Schema in rein abstraktem Raum und vektorielles Schema	Graphische Darstellung von Relationen zwischen vektoriellen Größen in einem abstrakten metrischen Raum	Vektorielle Graphik in der Elektrotechnik – Knappsches Dreieck – Polygon von Blondel für einen asynchronischen Motor – Diagramm von Maxwell – Vokaldreieck
12 Beschreibung in genormten Wörtern oder algebraischen Formeln		Gleichungen und Formeln – Texte

Aus: A. Moles: Kunst und Computer (1971, 239 f.)

Verschiedene Onomatopöien für das gleiche Geräusch

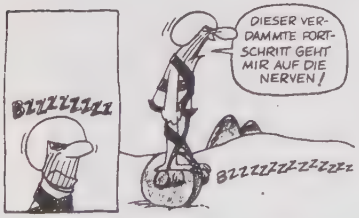
Gleiche Onomatopöien für verschiedene Geräusche

1

Tacconi/Castelli:
Die Gentlemen GmbH
Aus: ZACK 1,76

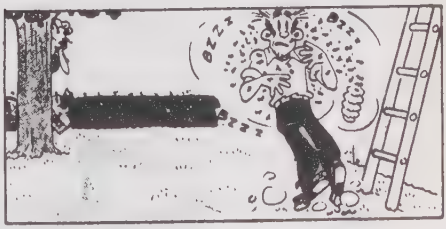
2

Giraud/Charlier: Leutnant Blueberry
Aus: ZACK, Comic Box 4



3

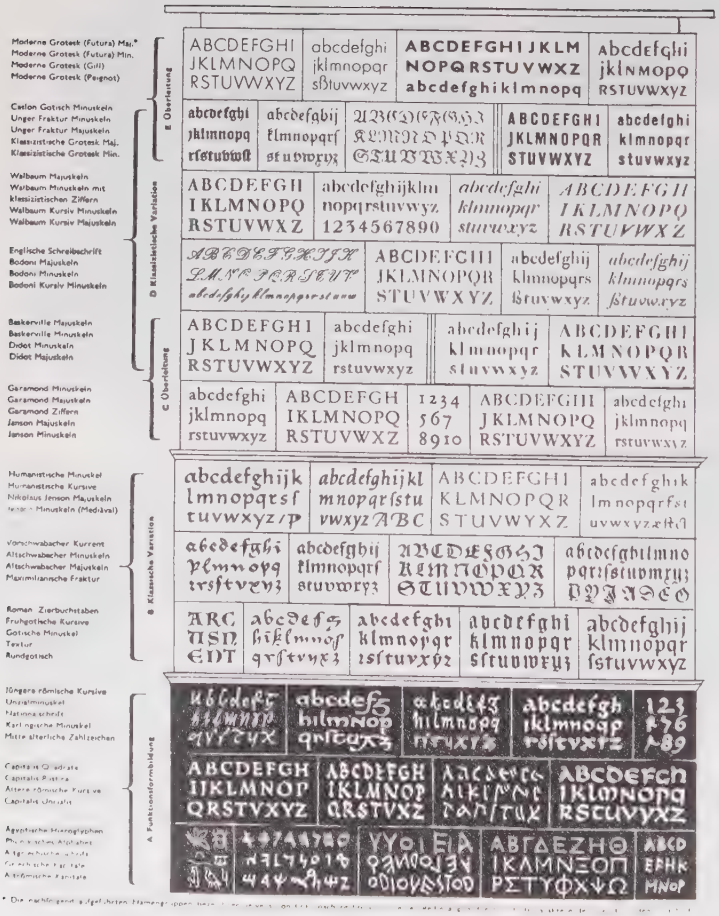
J. Hart: Neues aus Neandertal
Aus: Slapstick 2,3



4

Young/Raymond: Blondie
Aus: Slapstick 2,3

Die Entwicklung der Schrift:

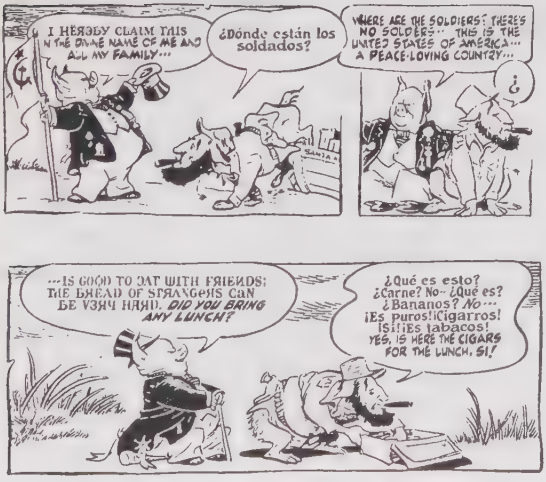


Aus: Nerdinger (1960, 233)

Nationalitätsbestimmung durch Typographie

1

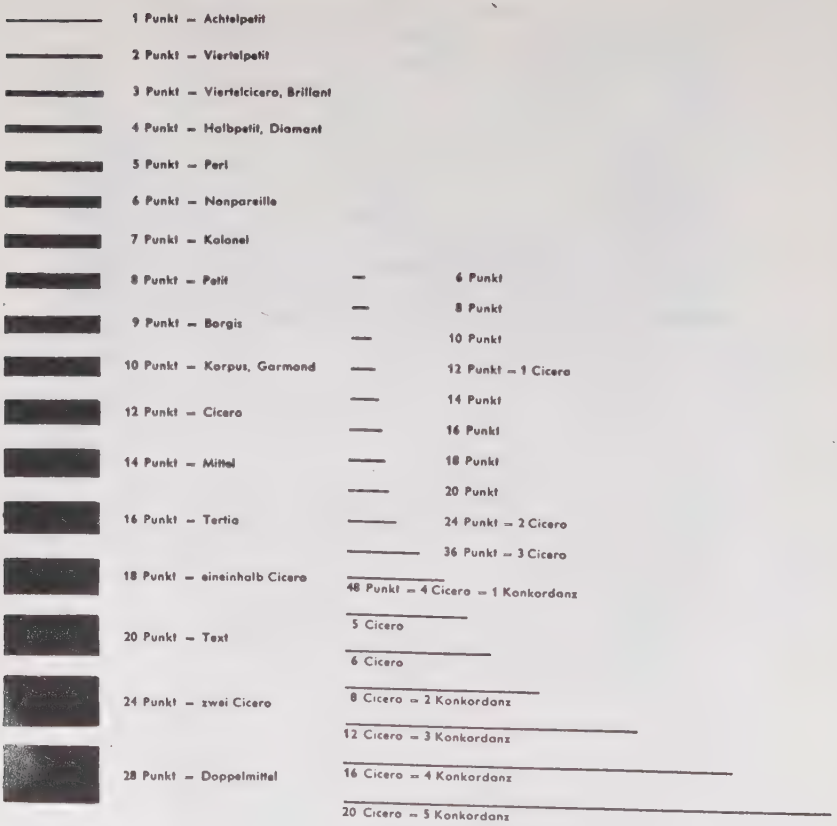
Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix



2

Aus: Kelly: The Entrance of the Comedians

Das typographische Maßsystem



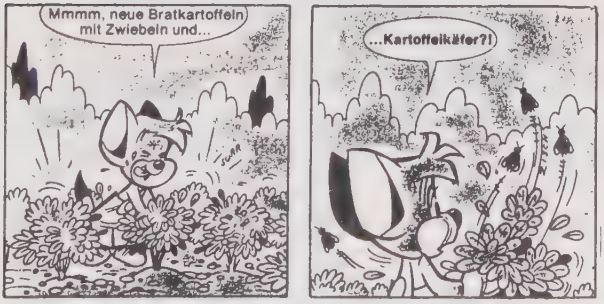
Aus: Duden, 1969, 135 f.

Typographische Emphase: extrem groß (laut)
extrem klein (leise)

1

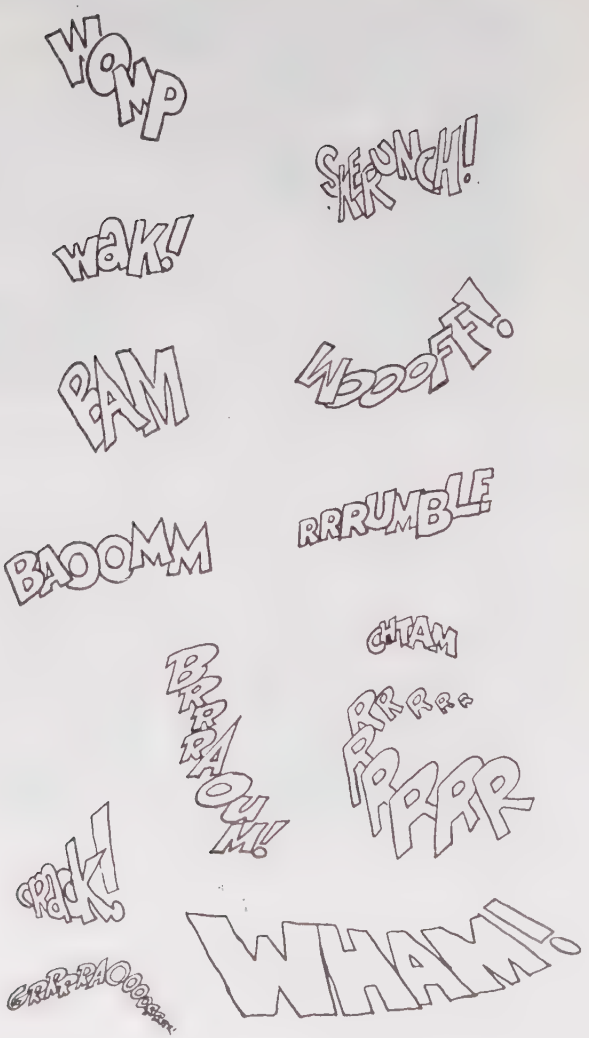
Aus: M. Asbury: Kung Fu (Töte, um zu leben)
ZACK Box 20, 1975

2

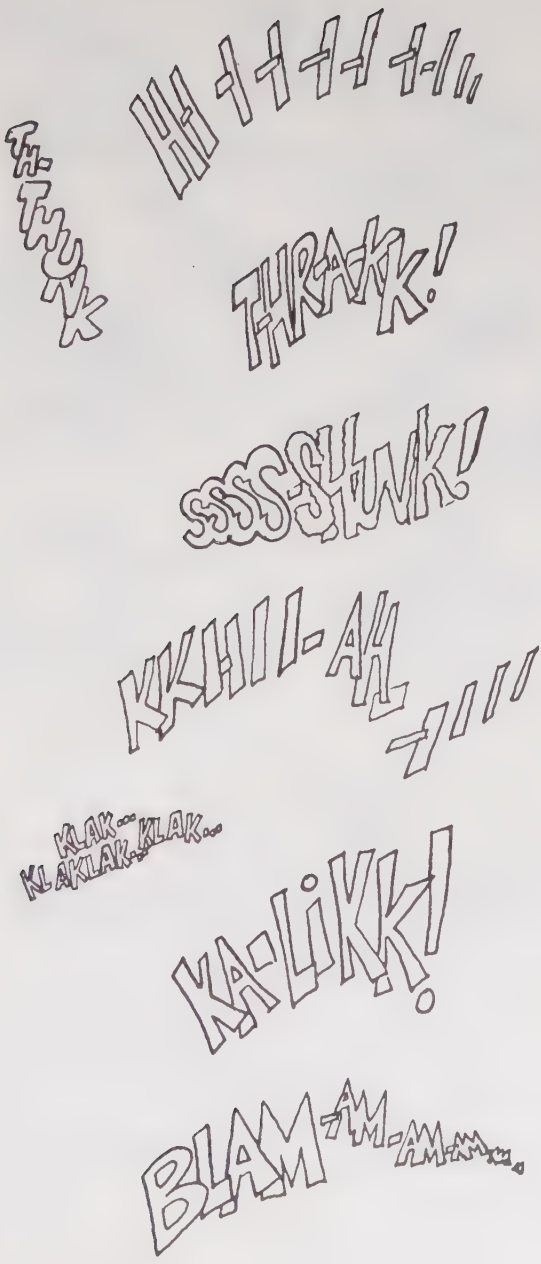


Aus: R. Kauka: Fix und Foxi, Sammelband 104

Duktusverhältnisse



Rhythmisierungen

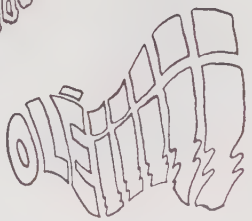


Umrißmodulationen

schraffiert

schattiert

perspektivisch



beben

zittern

brechen

soften

auflösen

Merkmalskopplung: konturiert, bebend, teilweise aufgelöst

Laufbildmodulationen

gebogen

erweitert/verzogen

erweitert

verkürzt/gebogen

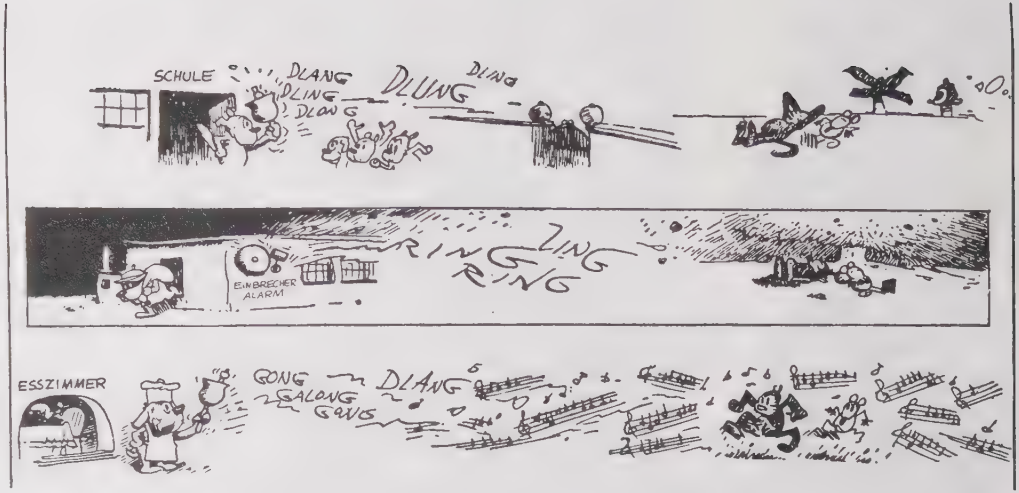
gleichbleibend

auf und ab

gewellt

gebogen

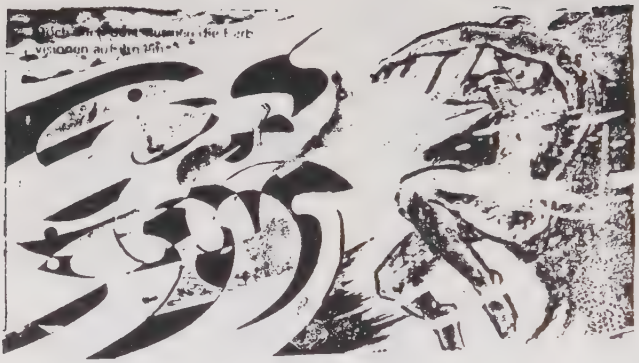
Wortformationen bei Reduplikationen



Schrift als Struktur

George Herriman : Krazy Kat
(Höhenflüge der Fantasie, 1974, 39)

Farb-Klang-Fantasien



Weinberg: Dan Cooper (FX antwortet nicht)

Speedlines: Zeitraffer komplizierter Bewegungsabläufe

Fortissimo vivacissimo.

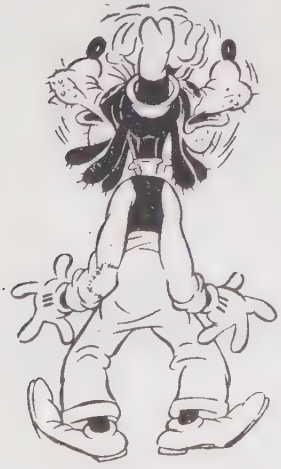
Finale furioso.

1

2

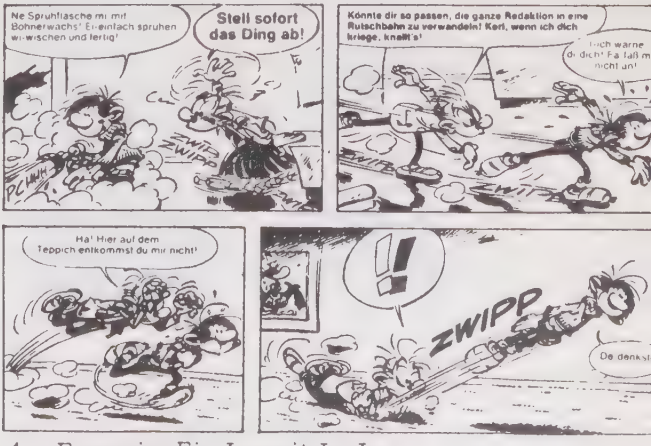
Wilhelm Busch: Der Virtuos

Stan Lee/Dick Ayers: Spider Man



3

Walt Disney/Barks: Goofy



4 Franquin: Ein Jux mit Jo-Jo

Typographemische Zusätze

Übersetzungsvergleich der Onomatopöien im Asterix

La Serpe d' or (1962)	- Die goldene Sichel (1969)
Astérix chez les Helvètes (1970)	- Asterix bei den Schweizern (1973)
Les Lauriers de César (1972)	- Die Lorbeeren des Cäsar (1974)
Le Devin (1972)	- Der Seher (1975)
Le Cadeau de César (1974)	- Das Geschenk Cäsars (1976)
(Dargaud Editeur, Nieully)	- (Ehapa Verlag, Stuttgart)

A	ARH	=	HAR
	AÏE	=	AUA
B	BADABLONG	=	HOLTERDIPOLTER
	BANG	=	PLANG/PLÄNG/ZACK/BUMM/RUMMS/ SCHEPPER/WUMMS
	BING	=	PUFF/KNUFF/PLING/SCHEPPER
	BONG	=	BONG/RRUMS/PUFF/BUMM/BOING
	BIMM	=	WUMM
	BLANG	=	PLANG
	BLAM	=	RUMMS
	BLING	=	PLING
	BOING	=	KNUUF
	BLOING	=	BOING
	BLOIM	=	DONG/DOING
	BLOIMM	=	DOING
	BOF	=	ZACK/RUMMS
	BOK	=	WUMM
	BOM	=	BUMM
	BOP	=	ZACK
	BOMM	=	BUMM
	BOUM	=	BUM/BUMM
	BROMM	=	BROMMMMMM/RRRRRASSEL/WRUMM
	BOUHOUHOU	=	BUHUHU
	BRRRRR	=	BSSSSSSSS
	BRAOM	=	WRRUMM (Variationen des Explodierens)
	BRRAOM	=	WRRUMM
	BRRRAOM	=	WRRUMM
	BRRRAOMM	=	WRRUMM/WRRUMMM
	BRAOUM	=	DONNER/WUMM
	BRRROUM	=	RRRUMMS
C	CLANG	=	ZACK/PLATSCH/WÄNG/DÄNG/KLONK
	CLING	=	KNIRSCH
	CLIC	=	KLICK

CLONG = PLING/KNIRSCH
CLONC = PLATSCH
CLONK = KNUFF
CHLONK = RUMMS
CLOIIK = KLIMPER
CLAK = KLACK/ZACK/PATSCH/RUMMS

CRRR = KRRR/KRACKS

CRRÂÂ = KRRR/KRACKS
CRAC = KRACKS
CRÂAC = KRACKS
CRÂÂÂC = KRACKS
CRACK = ZACK
CRÂÂC = KRACKS
CRRAC = KRACKS
CRRAAC = KRACKS
CRRRAAC = KKRRRACKS
CRRRAAK = KRACKS
CRRÂÂÂTCH = KRACKS

} Variationen des Krachens

CROTCH = KRATZ
CHTRRONK = PLUMPF
CRÏÏÏÏÏÏ = QUIIIIETSCH
CRIIIC = KRIIIK

D DZIM = TSCHING
DZING = SCHWUPP

E EEEEH = AAAAH

F FLOC = FLAATSCH/PLUMPS
FLOP = FLOPP

FLOTCH = SCHWUPP

G GLOP = PLOPP
GLOU = GLUCK
GRRRR = GRRRR

GRRRAAOOR = RRRRRRRRRRRR
GRROUMPH = RRRRRRRRRRRR
GROUPPF = MAMPF
GRATT = KRATZ
GROMMBLEBLABLA = BRUMMELBLABLA

H HMMM = GRUMMEL
HMMMM = GRUMMEL
HUMPF = PFFFT

K KAÏ = KLÄFF

M	MMMSPLTCH	= SCHMATZ
O	OUAH	= WAU
P	PAF	= KNUUF/PUFF/PATSCH/PLATSCH/ZACK/BUMM
	PAAAF	= KNUFF/PUFF/WUMM/ZACK
	PFF	= PFF
	PRRFFF	= PRRFFF
	P CH CH CH	= P CH CH CH
	P S S CH CH	= F S S CH CH
	PAN	= POCH
	PON	= SCHNEUZ
	PONNN	= BUMM
	PIF	= KNUFF
	POF	= ZACK/BUMM/PATSCH/PLUMM
	POC	= TSCHUPP/BOING/KICK/BUMM
	POK	= ZACK
	PLAF	= PUFF
	PLAFF	= FLATSCH
	PLOC	= PARDAUZ
	PLOFFF	= KRACKS
	PLOUF	= PLUMPF/PLATSCH
	PLOUFFF	= PLUMPS
	PLOP	= PFLOPP
	PROTCH	= KRACKS
R	RAAC	= RACKS } Variationen des Schnarchens
	RRONN	= CHRRRRRRR
	RRONNN	= CHRR CHRR
	RROOON	= CHRRRR
	RRRRRONNNN	= CHRRRRR
S	SCROTCH	= MJAM/KRACKS
	SRONTCH	= KRACKS
	SCRONTCH	= MJAM/KNURPS
	SNIFF	= SCHNÜFF/SCHNÜFFEL/SCHNUPPER
	SPLATCH	= PFLATSCH
	SLOTCH	= PLATSCH
	SPLOIIING	= KLIMPER
	SCHLANK	= PLANG
	SCHLANK	= PLING
	SCHLONK	= PLONG/WUMM
	SCHLAFF	= WAMM
	SCHLP	= SCHLUPP
	SCHKLAC	= KLACK

	SCHKLIC	= KLICK
	SCHTONK	= WUMM
	SCHTONNK	= SCHWUPP
T	TAP	= PATSCH
	TCHAC	= KRACKS/WUMM/ZACK
	TSCHAC	= TSCHAK
	TCHAK	= KNUFF
	TCHIK	= PÄNG/KLING
	TCHAC TCHAC	= RITSCH RATSCH
	TCHIC TCHIC	= KLICK KLACK
	TCHIP	= TSCHICK
	TCHOC	= PAFF/ZACK/KLIRR
	TCHOK	= KNUFF/ZACK
	TOC	= POCH/TOCK/ZACK
	TCHIIIIIIOU	= PSCHIIIII
	TILOUIIIT	= TRÖÖÖT
	THONC	= BOING
	TCHONG	= KNUFF/ZACK/KLIRR/BOING/WOMM
	TCHONK	= KRACKS
	TCHOUF	= PLATSCH
	TCHOUM	= TSCHIIII
	TCHRAC	= RACKS
	TCHRRRAC	= RRUMMS
	TCHRRRRAAC	= KRAAACKS
	TOING	= SCHEPPER
	TOIIIING	= BOIIIING
	TZIM	= TSCHING
	TZING	= ZIRRR
	TZIIING	= TSCHINGBUM
	TARATARIIII	= TÄTERÄTÄTÄÄÄ
V	VLAM	= RUMMS
	VLAN	= RAWUMM/RUMMS
Z	ZZZZZ	= BSSSSSSSSS
	ZZZZZZZ	= BSSSSSS
	ZZZZZZZZZZ	= SCHSCH
	ZIIIIP	= RITSCH
	ZZZIIP	= RATSCH
	ZWWIPP	= SCHWUPP
	ZZWWIIP	= ZZZISCH
	ZWWW	= ZISCH
	ZZCHTONG	= KRATSCH

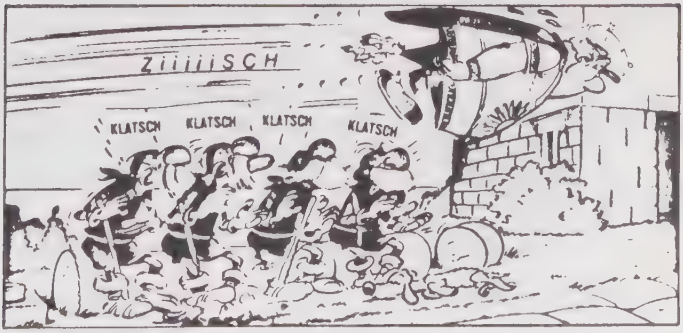
Variationen des Sausens

Typographische Übertragungspraxis des Ehapa Verlages

(1)

Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix, Gallier (41)

2 a



2 b

Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix, Korsika (41)

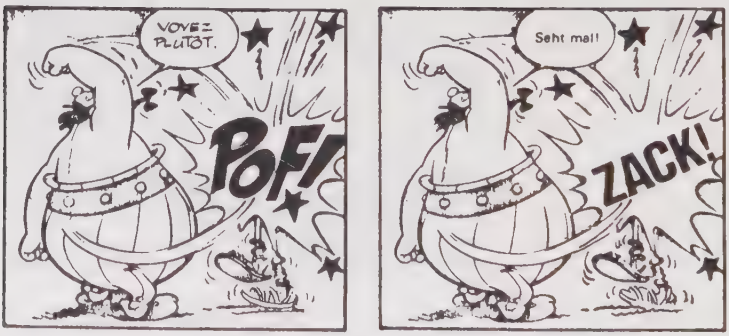
Typographische Übertragungspraxis des Ehapa Verlages

(2)

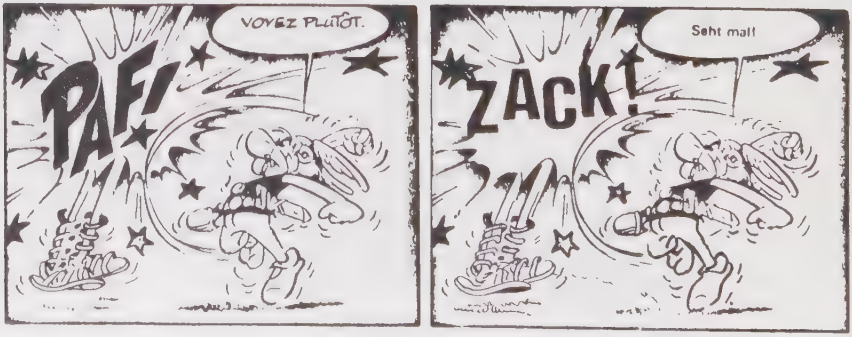
1

Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix, Die Lorbeeren des Cäsar, (10)

2 a



2 b



Aus: Goscinny/Uderzo: Asterix, Asterix bei den Schweizern (23)

Typographische Übertragungspraxis des Ehapa Verlages

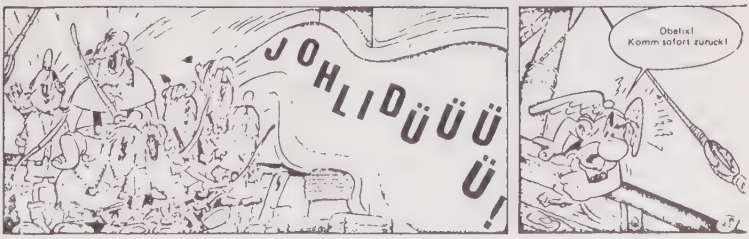
(3)

1 a frz.

1 b dtsch.

2 a frz.

2 b dtsch.



Goscinny/Uderzo: Asterix bei den Schweizern (3)

Lebenslauf

Zur Familie:	Am 10.11.1938 als zweites von sechs Kindern des Arztes Dr. med. Karl Stalherm und seiner Frau Adelheid Maria Theresia, geborene Knappertsbusch, in Berlin-Wilmersdorf geboren. 1968 Heirat mit Franz Josef Wienhöfer. Kinder: Magnus (1970) und Katharina (1973).
Schulbesuch:	Volksschule vom Herbst 1944 - Ostern 1949, Besuch des Mädchengymnasiums und der Frauenoberschule in Recklinghausen mit Abschluß der Reifeprüfung 1959.
Studium:	SS 1959 Pädagogische Akademie Essen, WS 1959/60 - SS 1961 Pädagogische Akademie Münster, WS 1974/75 - SS 1979 Pädagogische Hochschule Ruhr, Abteilung Dortmund.
Lehramtsprüfungen:	1961 Erste Prüfung für das Lehramt an Volksschulen, 1964 Zweite Prüfung für das Lehramt an Volksschulen.
Schuldienst:	Seit dem 30.08.1961 im Schuldienst beim Schulamt für den Kreis Recklinghausen. 1966 Abordnung an eine Sonderschule für Lernbehinderte Seit 1969 als Fachleiterin für Kunst/Design am Gesamtseminar für die Ausbildung und Fortbildung der Lehrer - Münster - Ausbildungsgruppe: Bezirksseminar für das Lehramt an der Grundschule und Hauptschule, jetzt Sekundarstufe I, in Recklinghausen tätig. 1970 Ernennung zur Volksschulkonrektorin als Fachleiterin.
Veröffentlichungen:	Seit 1972 Veröffentlichungen in der Zeitschrift für Kunstpädagogik, Mitarbeit am Lexikon der Kunstpädagogik.

Lebenslauf

Zur Familie:	Am 10.11.1938 als zweites von sechs Kindern des Arztes Dr. med. Karl Stalherm und seiner Frau Adelheid Maria Theresia, geborene Knappertsbusch, in Berlin-Wilmersdorf geboren. 1968 Heirat mit Franz Josef Wienhöfer. Kinder: Magnus (1970) und Katharina (1973).
Schulbesuch:	Volksschule vom Herbst 1944 - Ostern 1949, Besuch des Mädchengymnasiums und der Frauenoberschule in Recklinghausen mit Abschluß der Reifeprüfung 1959.
Studium:	SS 1959 Pädagogische Akademie Essen, WS 1959/60 - SS 1961 Pädagogische Akademie Münster, WS 1974/75 - SS 1979 Pädagogische Hochschule Ruhr, Abteilung Dortmund.
Lehramtsprüfungen:	1961 Erste Prüfung für das Lehramt an Volksschulen, 1964 Zweite Prüfung für das Lehramt an Volksschulen.
Schuldienst:	Seit dem 30.08.1961 im Schuldienst beim Schulamt für den Kreis Recklinghausen. 1966 Abordnung an eine Sonderschule für Lernbehinderte Seit 1969 als Fachleiterin für Kunst/Design am Gesamtseminar für die Ausbildung und Fortbildung der Lehrer Münster - Ausbildungsgruppe: Bezirksseminar für das Lehramt an der Grundschule und Hauptschule, jetzt Sekundarstufe I, in Recklinghausen tätig. 1970 Ernennung zur Volksschulkonrektorin als Fachleiterin.
Veröffentlichungen:	Seit 1972 Veröffentlichungen in der Zeitschrift für Kunstpädagogik, Mitarbeit am Lexikon der Kunstpädagogik.